



N
2
G3

GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

8, RUE FAVART, 8

1887

361^e Livraison.

Tome XXXVI. — 2^e période.

1^{er} Juillet 1887.

Prix de cette Livraison : 8 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement)

LIVRAISON DU 1^{er} JUILLET 1887.

TEXTE.

- I. J.-F. MILLET ET L'EXPOSITION DE SES ŒUVRES A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, par M. André Michel.
- II. ÉTUDES SUR LES TRIOMPHES DE PÉTRARQUE (2^e et dernier article) : Une Estampe inédite de l'Albertine, à Vienne, par M. le duc de Rivoli.
- III. LE SALON DE 1887 (2^e et dernier article) : La Sculpture et la Gravure, par M. Maurice Hamel.
- IV. LES ANCIENNES COLLECTIONS DE MANUSCRITS, leur formation et leur installation (1^{er} article), par M. Lecoy de la Marche.
- V. LA PEINTURE AUX ÉTATS-UNIS : Les Galeries privées (1^{er} article), par M. E. Durand-Gréville.
- VI. LE MOUVEMENT DES ARTS EN ALLEMAGNE : Jacopo Sansovino, par M. Amédée Pigeon.
- VII. CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE : Expositions d'été de la Royal Academy et de la Grosvenor Gallery, par M. Claude Phillips.

GRAVURES.

Dessins de J.-F. Millet reproduits en fac-similé : — Bergère assise, d'après une gravure sur bois dessinée par l'artiste (collection de M. Alexis Rouart), en tête de lettre; Paysanne se reposant au pied d'une meule, Bûcheronne et Bûcherons, Entrée de la forêt de Fontainebleau à Barbizon (Effet de neige) et Bergère appuyée contre un arbre (dessins de la collection de M. Henri Rouart); Étude de Glaneuses (collection de M. le comte Doria).

La Veillée, dessin de J.-F. Millet de la collection de M. Tabourier, héliogravure de M. Dujardin tirée hors texte,

Nielle du xvi^e siècle, en lettre; les Triomphes de Pétrarque, estampe italienne du xvi^e siècle, à l'Albertine de Vienne; la Planète Venere, estampe italienne de la collection de M. le baron Ed. de Rothschild; Triomphe de la Renommée, miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque de Modène; dessins au trait d'après ces documents; Triomphe de la Renommée, plat de Caffaggiolo, au South Kensington Museum.

Intérieur à Bou-Saada, eau-forte de M. Henry Guérard, d'après un tableau de M. Guillaumet, gravure tirée hors texte.

Salon de sculpture de 1887 : — Buste de Carpeaux, par M. de Saint-Vidal, en lettre; « L'Hérault », figure décorative par M. Injalbert; le Matin, statue en marbre, par M. Hector Lemaire; Protection, groupe en plâtre, par M. Cordonnier; la Prière, groupe en plâtre, par M. Charlier : dessins des artistes d'après leurs ouvrages.

Tristesse, eau-forte originale de M. P.-A. Besnard, tirée hors texte.

Casier à livres tiré d'un sarcophage romain, en lettre; Armoire à livres, d'après une peinture du Bas-Empire.

Vierge à l'Enfant, bas-relief peint et doré, par Jacopo Sansovino.

La gravure INTÉRIEUR devra être placée à la page 419 de la livraison de mai et la gravure TRISTESSE à la page 526 de la livraison de juin 1887.

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

VINGT-NEUVIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE
TOME TRENTE-SIXIÈME

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.



GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

8, RUE FAVART, 8

1887

HERVY. DEL.

J.-F. MILLET

ET

L'EXPOSITION DE SES ŒUVRES

A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.



La boiteuse Justice se fait attendre; mais, clopin-clopant, elle finit toujours par arriver; la Gloire, déesse au sourire triste, la suit, distribuant sur des tombeaux ses tardives couronnes. Après Delacroix, J.-F. Millet aura son mouvement et les indifférents d'hier l'acclament. On raconte, il est vrai, que certains représentants diplômés du « grand art » protestent contre cette glorification posthume et voudraient maintenir dans leur rigueur les verdicts des anciens jurys. L'his-

toire de l'art est pleine de ces dénis de justice des artistes, les uns envers les autres; il n'y a pas malheureusement que les chevaliers Adrien van der Werff qui se montrent sévères pour Rembrandt! L'équitable avenir remet chaque chose et chacun en sa place; et tous alors veulent avoir devancé ses arrêts. Nous assistons aujourd'hui à l'inévitable et amusant défilé de ceux qui, oublieux de leurs anciens refus, viennent s'inscrire bruyamment parmi les amis des mauvais jours. A quoi bon récriminer! On a dit, avec une autorité que nous

n'aurions pas, à la première page du catalogue de cette exposition triomphale : « La victoire doit être clémente. » Il nous sera permis du moins de constater que la *Gazette* peut se mêler sans hypocrisie ni remords au cortège du triomphateur. Voici ce qu'elle publiait, dans un de ses premiers numéros, le 15 juin 1859, sous la signature de Paul Mantz : « Les gens d'esprit pourront sourire, les académies pourront se tromper, les indifférents pourront passer sans regarder et sans comprendre; ces moqueries, ces méprises, ces dédains ne changeront rien au résultat définitif; et dans un temps qui viendra bientôt, qui peut-être est déjà venu, M. Millet sera salué comme un maître. » La prophétie s'est réalisée tout entière; les académies se sont trompées, les gens d'esprit ont souri; mais l'œuvre est là, toujours éloquente et décidément magistrale.

L'œuvre est là, disons-nous. Soyons plus exact et mettons, hélas ! une partie de l'œuvre. Voici bien l'*Angelus*, la *Gardeuse d'oies*, la *Lessiveuse*, les *Glaneuses*, la *Gardeuse de moutons*, l'*Homme à la houe*, le *Rouet*, le *Berger au parc la nuit*, la *Becquée*... Mais où sont le *Paysan greffant un arbre*, la *Tonte des moutons*, la *Femme veillant son enfant*, les *Planteurs de pommes de terre*, la grande *Tondeuse* de 1860, et tant d'autres pages maîtresses ? La plupart ont passé l'Océan, ravies par l'heureux pays des dollars où notre collaborateur M. Durand-Gréville les a vues récemment, brillantes d'une pure splendeur. Il en a été de ces précieux tableaux comme de tant de Rousseau et de Corot que nous aurions pu avoir pour un morceau de pain, que nous ne sommes plus assez riches pour acheter et qui manqueront à jamais dans la grande Salle de l'art moderne enfin ouverte au Louvre. Si du moins nous savions saisir les occasions offertes de réparer en partie les fautes du passé... Mais on a le droit d'écrire que les commissions ou les fonctionnaires compétents ne paraissent pas avoir à cet égard le sentiment de leur devoir et de leur responsabilité. N'est-ce pas l'an dernier, et à cette même époque, qu'au moment précis où l'on trouvait près de cinquante mille francs pour l'achat de quelques morceaux pris parmi les plus faibles et les moins achevés du regretté de Neuville, on laissait adjuger à un étranger, pour une somme de beaucoup inférieure et relativement minime, le *Pont de Mantes*, un des plus fins chefs-d'œuvre de Corot, l'un de ceux que le Louvre aurait dû rechercher et pour sa valeur propre et pour l'intérêt documentaire qu'il présentera un jour dans l'histoire de notre école et de son évolution du sombre au clair... Ah ! recommandons à la piété et au patriotisme des amateurs éclairés les destinées du Louvre, car en

vérité l'administration ne s'en préoccupe pas assez ou les entend bien mal. — Cela dit, et il est bon de le répéter souvent, revenons à cette exposition incomplète, mais suffisante pour se former une juste idée de l'homme et de l'artiste.

I.

On y est à peine entré qu'on se sent en présence de *quelqu'un*. Jamais les liens vivants qui unissent l'œuvre à l'homme et le talent à l'âme, comme la chair à la peau, ne se sont révélés avec une plus intime évidence. Avant qu'on ait pensé à s'informer de ses moyens, à analyser ses procédés préférés, à suivre l'allure habituelle de sa main, on est déjà pénétré de sa pensée, conduit comme par l'entretien d'une parole grave, un peu lente, tranquille et émue, pleine de certitude, de tendresse et d'autorité. « Malheur, disait-il un jour, à l'artiste qui montre son talent avant son œuvre. Il serait bien plaisant que le poignet marchât le premier. » Et chacune de ses œuvres révèle bien en effet l'accord constant de sa pensée toujours virile, de sa volonté toujours présente, de son émotion toujours sincère. Avec de pareils documents, on pourrait écrire, sans crainte de se tromper, la biographie morale d'un homme. Mais nous avons en outre cet ensemble unique de renseignements directs, de témoignages et de confidences pieusement recueillis par le fidèle Sensier et publiés par notre confrère M. Paul Mantz dans un beau volume édité chez Quantin ¹. — Sans entrer dans les détails déjà connus, ni recommencer une biographie écrite ici même, en 1875, nous voudrions marquer en quelques traits les origines morales de cet homme, ce qui a *déterminé* l'œuvre qui nous occupe.

Millet est Normand, comme Corneille et Poussin. Il naquit dans un village, près de la mer, en pleins champs. Son enfance et son adolescence s'y passèrent en face des grands horizons, tout près de la nature, dans un milieu familial très humble, très simple et très pur, où la vie morale paraît avoir été singulièrement intense. Une grand'mère chrétienne austère et fervente, de grand caractère et d'ardente piété, sorte de Mère Angélique campagnarde, — un grand-oncle, Charles Millet, prêtre du diocèse d'Avranches, sans cure depuis la Révolution, qui consacrait sa vie à l'instruction des enfants du

1. La *Vie et l'Œuvre de Jean-François Millet*, par Alfred Sensier, manuscrit publié par M. Paul Mantz. Paris, Quantin, 1881, in-4°.

village, à de bonnes œuvres et à des travaux d'agriculture, laboureur en soutane et en sabots que le petit Jean-François escortait fidèlement et qu'il revoyait dans ses souvenirs « lisant son bréviaire sur les hauts champs qui dominant la mer », — un père, enfin, cultivateur instruit, « maître de chapelle » de la paroisse où il avait organisé un choral, très doué pour la musique, capable de noter de sa main une série de chants religieux conservés par son fils et qu'on eût dits « d'un scribe du ^{xiv}^e siècle », vaguement porté aussi vers le dessin et le modelage, s'essayant quelquefois à pétrir dans un tas de glaise des formes d'animaux ou à tailler avec le bout de son couteau de grossières sculptures dans les vieilles portes de la ferme... : voilà les premières influences, qui avec la grande nature toujours présente et toujours agissante, façonnèrent l'âme du futur peintre de Barbizon. Quand il remontait à ses souvenirs d'enfant, qu'il y évoquait ces lointaines images à jamais gravées au cœur de tout homme et qui ressortent plus vives à mesure que l'âge avance, comme une écriture de palimpseste sous les surcharges de la vie, il y trouvait d'abord cette grand'mère, dont il se rappelait les paroles un matin qu'elle venait le tirer de son lit : « Réveille-toi, mon petit François; il y a longtemps que les oiseaux chantent la gloire du bon Dieu! » — Il avait conservé quelques lettres d'elle, qu'on dirait écrites de Port Royal. — Ce qu'il voyait encore, quand il fermait les yeux pour regarder en dedans, c'était l'intérieur paternel, où parents et amis se réunissaient tous les dimanches après la messe et souvent le soir à la veillée; de son lit, il entendait les voix des gens qui causaient dans la chambre, le ronflement du rouet de la tante Jeanne et de Colombe Gamache, fileuse de son état, occupées à carder et à filer de la laine près de la grande armoire de couleur brune et luisante où se jouaient les reflets; c'étaient ensuite d'interminables promenades avec son oncle sur la falaise, dans les champs avec son père qui s'arrêtait quelquefois pour contempler en silence puis disait : « Vois donc comme cela est beau; vois comme cet arbre est grand et bien fait. »

Plus tard, un jeune vicaire voulut lui apprendre le latin; il y fit de rapides progrès et commença la lecture des *Géorgiques* dans une vieille traduction de l'abbé Desfontaines; un vers surtout le plongeait dans d'innombrables rêveries : « C'est l'heure où les grandes ombres descendent sur la plaine... » Il en vint à lire Virgile, comme la Bible, dans le texte latin, et ce furent là, jusqu'à sa mort, ses lectures préférées. Il y joignit Homère (dans la traduction), Montaigne, Bernard Palissy, les *Lettres* de Poussin. Il fut toujours grand liseur. Chez sa

grand'mère et son oncle le prêtre, il avait déjà trouvé tout une bibliothèque; la *Vie des saints*, l'*Introduction à la vie dévote* de saint



PAYSANNE SE REPOSANT AU PIED D'UNE MEULE, PAR J.-F. MILLET.

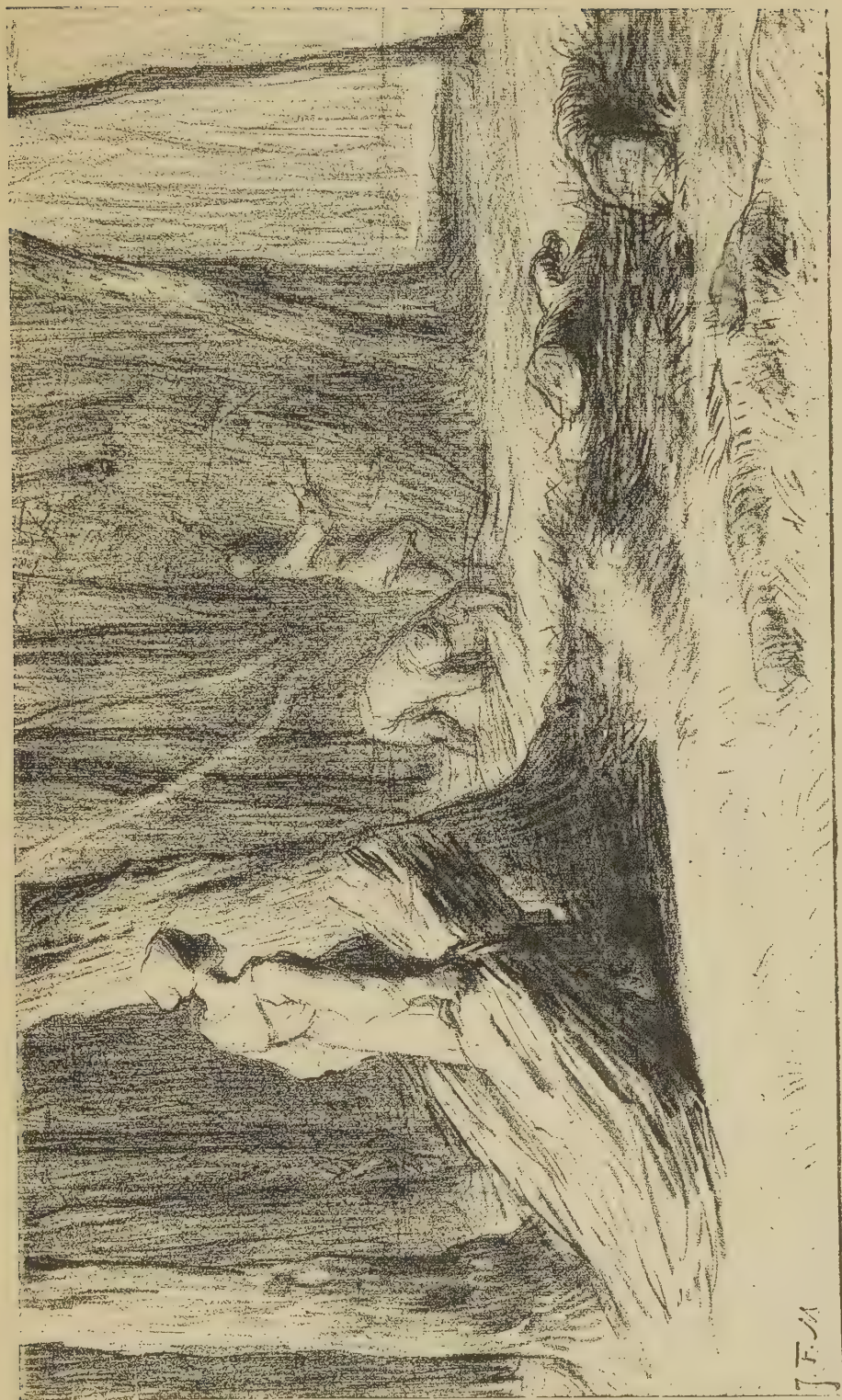
(Dessin de la collection de M. Henri Rouart.)

François de Sales (que sa grand'mère et marraine lui avait donné comme patron), les *Confessions* de saint Augustin, les *Lettres* de saint Jérôme, Nicole, Pascal et Bossuet. Un jour, un professeur du lycée

de Versailles, venu en vacances dans le pays, le poussa sur ses lectures ; il resta confondu de tout ce qu'il découvrit chez ce petit paysan et il disait le soir en rentrant, dans son langage de littérateur, qu'il avait rencontré « un enfant dont l'âme était aussi charmante que la poésie elle-même ».

Tels furent les origines et le milieu ; il y resta jusqu'à près de vingt ans, c'est-à-dire que son corps, son esprit et son cœur, si bien disposés par l'hérédité, eurent le temps d'y recevoir des empreintes définitives. Il n'avait jamais rêvé d'autres aventures ; il pensait vivre et mourir comme son père, dans la sécurité des horizons familiers et aimés. Une fois qu'il avait été emmené par le vicaire qui lui donnait des leçons dans un village voisin, il ne prit jamais son parti de cet exil et, grâce à l'intervention de la grand'mère, il obtint de rentrer au pays. Pourtant ses instincts de peintre s'éveillaient peu à peu et commençaient à parler clairement. Il avait d'abord copié les gravures de la vieille Bible de famille ; puis il avait pris pour thème l'étable, le champ de pommiers devant la maison, un vieillard qui rentrait de la messe, plié en deux, noué par l'âge et les douleurs, — et dont toute la famille reconnut la silhouette dessinée au charbon. On commençait à s'inquiéter de cette vocation ; et un jour qu'il avait achevé deux dessins représentant, l'un deux bergers en sabots jouant de la flûte au pied d'un arbre dans le champ du père Millet, l'autre un paysan portant par une nuit étoilée un sac de pain à un pauvre homme, avec une légende empruntée à la Bible latine, le père tint un conseil de famille et il fut décidé qu'on irait, à Cherbourg, consulter M. du Mouchel, pour savoir si « Jean-François avait vraiment des dispositions dans ce métier pour y gagner sa vie ». Y gagner sa vie ! le pauvre homme ne le sut guère, mais le père eut raison tout de même de conduire son garçon chez M. du Mouchel.

On sait la suite : la pension accordée sur la demande de Langlois, peintre de Cherbourg, par le conseil général, l'arrivée à Paris, les premières impressions si tristes dans la ville grise, dans l'énorme prison de pierre ; l'entrée dans l'atelier de Delaroche. Ce n'était pas la sympathie ni l'admiration qui le poussaient chez ce maître, oh non ! Il avait vu quelques œuvres de lui au Musée ; il leur avait trouvé l'air de « grandes vignettes, d'effets de théâtre sans véritable émotion ». Mais c'est à lui qu'on l'avait adressé. Chez qui fût-il allé, d'ailleurs ? chez Picot ? chez Hersent ? chez Drolling ? chez Abel de Pujol ? chez Léon Coignet ? Il ne les connaissait même pas de nom. Que savait-il de l'art, de l'école contemporaine, de la mode, de



BUCHERONNE ET BUCHERONS, PAR J.-F. MILLET.
(Dessin de la collection de M. Henri Rouart.)

l'esthétique? Il arrivait de son village; il n'avait lu que des choses anciennes et sérieuses, regardé que des choses éternelles, la nature toute nue dont il ne se doutait pas encore qu'elle était la maîtresse des maîtres, fréquenté que des gens simples. Il eût été bien embarrassé de définir les vagues instincts qu'il avait senti s'éveiller en lui, de dire où le conduisaient les voix intérieures dont il avait entendu au fond de son cœur, au double contact de la nature et de ses lectures, l'appel puissant et doux.

Il s'en fallut de bien peu que la vie, cette grande gâcheuse, ne fit de cet enfant, si merveilleusement préparé pour être le peintre des paysans et de la terre, un simple fabricant de peintures plus ou moins bonnes, un faiseur quelconque de pastiches, comme nous en aurons toujours trop. Il avait quitté l'atelier de Delaroche, allait faire de l'académie chez Suisse et chez Boudin, passait ses soirées à la Bibliothèque Sainte-Geneviève où il lut tout Vasari (!), ce qu'il put trouver sur Dürer, Vinci, Michel-Ange et la correspondance de Poussin. Comme les bibliothécaires l'intimidaient, il s'était fait accompagner d'abord par un camarade, Marolle, enfant de Paris et débrouillard, qui s'était pris d'amitié pour lui. A l'atelier, on l'avait surnommé « le sauvage ». — Il allait aussi au Louvre : Beato Angelico, Michel-Ange et Poussin furent ses trois grandes admirations. « Je pourrais passer, a-t-il écrit, ma vie face à face avec l'œuvre de Poussin, que je n'en serais jamais rassasié. » Il regardait beaucoup; mais il copiait peu et resta toujours incapable de ce travail. On a montré à son exposition un dessin, de cette époque, d'après la *Sainte Famille* de François I^{er}; ce n'est qu'un travail d'élève appliqué, sans doute un *devoir* pour Delaroche. Un autre jour, après de longues heures de contemplation, il ébaucha rapidement une esquisse du *Concert champêtre*;... mais il n'eut jamais de tête-à-tête décisif qu'avec son grand ami Poussin. Quant à Boucher, dont on a prétendu qu'il subit l'influence, il le traitait, fort durement, dans son carnet, de simple « pornographe ».

Il fallait vivre; quand il avait parlé de peindre des « gens qui moissonnent et qui ont de belles attitudes », on lui avait démontré que ces choses-là n'avaient pas cours sur le marché; il fit des pastiches qu'on portait chez les marchands et qui se vendirent jusqu'à vingt francs, et aussi des portraits, à cinq francs l'un dans l'autre. Bien qu'il mangeât à peu près tous les jours, même depuis que la pension avait été supprimée par le conseil général, partisan de la politique des économies, il revint dans sa chère Normandie.

La vraie personnalité de Millet était encore loin d'être débrouillée : il avait vingt-quatre ans et ne se rendait pas compte de la contradic-



ENTRÉE DE LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU, A BARBIZON. — EFFET DE NEIGE.

(Dessin de J.-F. Millet, appartenant à M. Henri Rouart.)

tion douloureuse qui s'établissait entre les aspirations profondes de son cœur, et les conseils des maîtres rencontrés à Paris, l'éclectisme

banal de l'esthétique régnante, les exigences de la mode. Autant qu'on en peut juger par les quelques morceaux conservés de cette époque, il fut successivement influencé par Ribera (*Portrait de vieille femme en bonnet blanc*), par Diaz et par Delacroix, mais surtout par Diaz. Il est désireux d'apprendre les belles méthodes; il y apporte une application un peu lourde et massive, le goût de la matière abondante et des empâtements comme on les aimait alors dans la jeune école, plus de volonté que d'entrain véritable et de réflexion que de souplesse. On peut voir dans le *Portrait de M^{lle} Feuardent*, cité comme la caractéristique de sa *manière fleurie*, que même le sourire chez lui ne fut jamais frivole et qu'il n'était décidément pas destiné à mourir dans la peau d'un simple virtuose. Les portraits de son beau-frère, d'une jeune fille en bandeaux plats, surtout celui de sa première femme si plein de saveur, sont déjà, en dépit des influences subies que révèle encore la facture, très personnels par le grand sérieux de l'observation, la recherche du caractère et d'un arrangement un peu laborieux mais original et voulu.

Pendant ces années d'apprentissage, coupées de retours à Paris, de voyages en Normandie, de séjours à Cherbourg et au Havre, il peint, parmi beaucoup de portraits, des sujets bibliques, l'*Offrande à Pan* (du Musée de Montpellier), une *Senora en costume de soie rose et blanc*, nonchalamment étendue sur un canapé que lui avait tout spécialement commandée un capitaine au long cours (Millet paraît avoir eu à cette époque un brillant succès dans le corps de marine du Havre), une *Tentation de saint Hilarion* qui rappelle Tassaërt, etc... etc.; mais on voit dès lors çà et là mentionnés des *Enfants dénichant des nids*, une *Vieille femme revenant de faire du bois*, une *Veillée*, des *Moissonneurs*. C'est le véritable Millet qui se dégage; il revient à ses premières amours, il commence à comprendre ce qu'il ne faut plus faire et à entrevoir la route définitive où il doit s'engager. En même temps, ses dessins prennent une allure de plus en plus synthétique et magistrale; enfin en 1848, après avoir fait successivement le *Vanneur*, des *Faneurs et faneuses se reposant près d'une meule de foin*, et une *Paysanne assise* pour laquelle il était allé chercher des notes sur le bord de la Seine « après Saint-Ouen », il déclare que ce qu'il lui faut « ce ne sont pas des faubouriennes, mais des femmes du terroir »; il quitte Paris où la vie est trop dure et trop triste, il part pour Barbizon et redevient paysan.

Le voilà de nouveau en présence de la nature; il y retourne, avec les impressions toujours vives de son enfance, mûries par une expé-

rience mélancolique de la vie; il s'établit avec sa famille, déjà nombreuse, dans une chaumière qui lui rappelle la ferme paternelle; il reprend possession de lui-même. « Si vous voyiez comme la forêt est belle, écrit-il à son ami Sensier... J'en reviens à chaque fois écrasé. C'est d'un calme, d'une grandeur épouvantables... Je ne sais pas ce que ces gueux d'arbres se disent entre eux, mais ils se disent quelque chose que nous n'entendons pas, parce que nous ne parlons pas la même langue : voilà tout! Je crois seulement qu'ils ne font pas de calembours. » — On fait trop de calembours à Paris, et il y revenait le moins souvent possible. On lit, dans une autre lettre encore inédite qu'il adressait à un ami, M. Berger¹ : « C'est toujours un grand embêtement pour moi d'aller à Paris; j'aime mieux les promenades que je fais après mon travail, dans la plaine ou dans la forêt, que celles qu'on est forcé de faire sur votre bitume ou même sur votre macadam. J'aime mieux voir les paysans et les paysannes travaillant dans la plaine, y gardant leurs vaches et leurs moutons, et les bûcherons dans la forêt (car il y en a malheureusement dans ce moment-ci) que toutes les têtes à lavement de vos commissaires-priseurs et autres... Oui, mon pauvre Berger, on nous abat un morceau de forêt dans la partie intitulée Bas-Bréau. L'administration le veut; qu'elle soit obéie! A une certaine distance, on n'entend plus que le retentissement des coups de hache et le patatras de la chute des arbres... »

C'est de la contemplation journalière et religieuse de la nature par cette âme sérieuse, vaillante, simple et réfléchie que l'œuvre va naître, logiquement pourrait-on dire, page à page, marquée au coin de ce caractère de conviction, de volonté sans défaillance, de sincérité et de nécessité qui consacre toutes les créations de l'esprit humain destinées à durer et qui ajoute un rayon moral à la beauté pittoresque et plastique.

II.

Nous commençons, par bonheur, à nous débarrasser de l'encombrante terminologie qui pendant trop longtemps a envenimé les querelles, embrouillé les questions d'art et fait dépenser, de part et d'autre, tant d'inutile éloquence. Les mots de réalisme, de naturalisme, d'idéalisme n'exercent plus sur les esprits leur stérilisant despotisme.

1. Lettre communiquée par M. C., Inspecteur des forêts, à Alençon.

On eût plutôt rendu justice à l'œuvre de Millet, on l'eût mieux comprise et aimée, si on l'eût abordée d'un esprit plus libre et sans les préoccupations d'esthétique militante qui n'ont pas moins égaré souvent ses admirateurs que ses adversaires. — Essayons de définir, comme il l'eût voulu lui-même, le but qu'il s'est proposé.

« Quand Poussin envoie son tableau de la *Manne* à M. de Chantelou, écrivait-il dans une note rédigée pour son ami Sensier, il ne lui dit point : Voyez la belle pâte, voyez comme c'est crâne, voyez comme c'est troussé ! ni aucune des choses de ce genre auxquelles tant de peintres paraissent attacher du prix et je ne sais pourquoi. Il dit : Si vous vous souvenez de la lettre que je vous écrivis touchant le mouvement des figures que je vous promettais d'y faire et que tout ensemble vous considériez le tableau, je crois que facilement vous reconnaîtrez quelles sont celles qui languissent, celles qui ont pitié, celles qui font action de charité... » Il nous avertit par là que la beauté propre de la pratique, l'éloquence persuasive d'un pinceau bien manié n'avaient de prix à ses yeux que dans la mesure où elles servaient à une fin qui leur fût supérieure. Il ajoutait ailleurs : « Rien ne compte que ce qui est fondamental. Quand un tailleur essaye un paletot, il se recule jusqu'à la distance qui lui permet de bien juger la tournure... Celui qui se contenterait de faire de belles boutonnieres sur un paletot mal tourné, n'en aurait pas moins fait une besogne pitoyable. » Ailleurs encore : « Je tâche de faire que les choses n'aient pas l'air d'être amalgamées au hasard et pour l'occasion, mais qu'elles aient entre elles une liaison indispensable et forcée... Une œuvre doit être tout d'une pièce. Gens et choses doivent toujours être là pour une fin. Je désire de mettre pleinement ce qui est nécessaire, mais je professe la plus grande horreur pour les inutilités si brillantes qu'elles soient... »

Ces pensées, sur lesquelles le maître revenait avec un infatigable insistance, sont bonnes à recueillir. Elles n'avaient rien d'un commentaire fait après coup et pour les besoins de la cause ; rapprochées de son œuvre, elles apparaissent comme l'expression réfléchie de ce qu'il a voulu faire et, l'on peut ajouter, de ce qu'il a fait. Comme Poussin, dont il ne faut pas craindre ici de ramener souvent le nom, Millet compose fortement ses tableaux, c'est-à-dire qu'il en coordonne toutes les parties sous la discipline d'une idée maîtresse ; il veut que chaque détail concoure à un ensemble prémédité, il sacrifie résolument tout ce qui pourrait détourner l'attention, nuire à la mise en valeur du caractère. Par là, il reste dans la pure tradition clas-



ÉTUDE POUR LES « GLANEUSES », PAR J.-F. MILLET.
(Dessin de la collection de M. le comte Doria.)

sique et française, au sens où le *xvii^e* siècle l'entendait. Des *Bergers d'Arcadie* à l'*Angelus*, de la *Terre promise* ou du *Déluge* aux *Glaneuses* ou à l'*Homme à la houe*, oui, l'*Homme à la houe*, le choix des sujets, la nuance de la sensibilité, la palette ont été renouvelés, mais la méthode est au fond la même; l'esprit qui a conçu et réglé la mise en scène du drame a moins changé que le spectacle lui-même. De même quand il accrochait dans son atelier les moulages des métopes du Parthénon, que leur demandait-il? sinon quelques profondes consultations sur une libre, large et vivante interprétation de la nature hardiment simplifiée sous la dictée d'une idée directrice ou d'un sentiment ému?... Aussi quelle qu'ait été son intimité avec la nature, si longues qu'aient été ses muettes contemplations, si ardentes qu'aient pu être ses interrogations dans leur ininterrompu tête-à-tête, Millet n'a jamais *fait le morceau*; il est probable même qu'il n'a presque jamais travaillé *d'après nature*; il n'a pas voulu lutter de virtuosité ou de rendu avec elle et on a été en droit de lui reprocher, en dépit de quelques natures mortes charmantes, d'avoir peint trop souvent la terre et les étoffes, le fer et le bois, les chairs et les cailloux d'une même touche un peu monotone et cotonneuse. Il vivait de la vie même de ses modèles; il était imprégné et comme saturé de réalité; il l'aimait certes et en jouissait pour elle-même, il en renouvelait sans cesse la sensation par un commerce assidu, mais à mesure que ses apparences formelles entraient par ses yeux dans son cerveau et s'emmagasinaient dans sa mémoire, elles s'y subordonnaient à des groupes et à un ensemble préexistant dont sa pensée et la nuance de son émotion constituaient le mode et l'unité.

Par là, il était décorateur, au sens absolu du mot, et idéaliste, — non pas à la manière des néo-classiques formalistes épris de la « beauté suprême » réduite en formules et à qui Delacroix ¹ reprochait de ramener, par grand amour de l'*idéal*, une tête de nègre au profil d'Antinoüs, — mais à la manière de tous les maîtres qui ont caractérisé plus particulièrement un des aspects du monde physique et moral et se sont emparés de la réalité au profit de leur amour et

1. Nous craignons d'abuser des citations. Mais qu'on relise la belle lettre que Millet écrivait à Sensier le 21 octobre 1834 en revenant de l'exposition de Delacroix. Il disait, en parlant des adversaires (artistes) de Delacroix : « Ces gens-là sentent bien qu'ils n'ont pas produit pour tout de bon, car avoir fait plus ou moins de choses qui ne disent rien, ce n'est point avoir produit. Il n'y a production qu'où il y a expression... » Ceci pourrait s'appliquer à quelques-uns de ceux qui nient encore le génie de Millet.



J. F. Millet pinx.

Henri Lajoux del.

LA VEILLÉE
Collection de M. T. L. Tourner

Galerie des Beaux-Arts

Imp. Chardon & Sormani

de leur rêve. — Millet pensait, en pur *classique*, que la dépendance mutuelle, la convenance réciproque de toutes les parties d'une œuvre est un des éléments de la beauté. « Quel est le plus beau d'un arbre droit ou d'un arbre tortu ? celui qui est le mieux en situation. » Et il disait encore : « Ce n'est pas tant les choses représentées qui font le beau que le besoin qu'on a de les représenter. Point d'atténuation dans les caractères. Qu'Alcibiade soit Alcibiade et Socrate Socrate. On peut dire que tout est beau pourvu que cela arrive en son temps et en sa place. » Et quand, le cœur plein de compassion pour les pauvres gens péniblement courbés sur la terre qu'ils fouillent et retournent sans cesse, mais aussi plein d'admiration pour la grandeur de la vie rustique et la beauté de la création, il voulait dire ses impressions dans sa langue de peintre, il ne se croyait pas tenu de « redresser les nez » et d'embellir les visages où bien souvent l'on chercherait en vain le rayon d'une pensée et le reflet d'une âme ; mais il disait, avec quelle émotion persuasive ! la splendeur du ciel qui les enveloppe de son aménité ; il montrait comment ils participent sans en avoir conscience de la magnificence du spectacle ; il grandissait leurs silhouettes, il en faisait les héros, autant que les martyrs, de l'éternel labeur.

Dans chacun de ses tableaux, il semble avoir voulu fixer d'une manière définitive un des caractères essentiels, une des allures habituelles de ces paysans qu'il aimait et en même temps de la terre qui les porte, à laquelle ils appartiennent, comme la machine à l'usine, et dont ils sont comme des morceaux animés. On dirait autant de chants d'un même poème, des *Géorgiques* d'après le christianisme, sans invocation à la blonde Cérès, à Palès, déesse des troupeaux, aux nymphes familières, portant au frontispice, au lieu du « *Fortunatos nimium* », la tragique parole biblique : « Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front ».

On a trop insisté d'ailleurs, sur la tristesse habituelle de son inspiration. Certes, comme il l'écrivait en réponse à ses critiques, ce n'est pas le côté joyeux qui lui apparaît. « Je ne sais où il est, je ne l'ai jamais vu. Ce que je connais de plus gai, c'est le calme et le silence dont on jouit délicieusement. » Niera-t-on qu'il ait exprimé ce calme et ce silence, et que la sérénité des blondes matinées, la gloire flamboyante des midis, la solennité grave et douce, l'apaisement délicieux des crépuscules ou des nuits aient passé dans son œuvre ? Il est un vers de la *Légende des siècles* qui m'est revenu bien souvent à la mémoire, comme à notre confrère M. Philippe Burty, pendant

que j'étudiais ces tableaux pénétrés de toutes les voix de la nature :

Une immense bonté tombait du firmament !

Et la paix des humbles intérieurs, l'intimité des veillées silencieuses, la tendresse maternelle pour les *petits*, qui donc les a jamais plus profondément senties sans le moindre alliage de sensiblerie béate ou de sentimentalité de romance, avec un cœur plus évangélique et plus viril ? Est-ce que la *Veillée*, est-ce que le *Rouet* ne font pas penser aux pages les plus intimes de l'École hollandaise, à je ne sais quel Van der Meer de Delft, plus ému, plus profond et plus fraternel ?

III.

Il fallait insister d'abord sur les côtés de l'art qui, aux yeux de Millet, étaient de plus grande importance ; mais après avoir dit ce que sa pensée et son cœur commandaient à sa main, il reste à dire comment sa main a obéi et comment, à la suivre dans son action et ses allures habituelles, elle a trahi ou servi l'inspiration du maître. On se rappelle l'inquiète interrogation posée par Fromentin dans une page célèbre. « Sa forme, sa langue, je veux dire cette enveloppe extérieure sans laquelle les œuvres de l'esprit ne sont ni ne vivent, a-t-elle les qualités qu'il faudrait pour le consacrer un beau peintre et le bien assurer qu'il vivra longtemps ? C'est un peintre profond à côté de Paul Potter et de Cuyp ; c'est un rêveur attachant quand on le compare à Terburg et à Metsu ; il a je ne sais quoi d'incontestablement noble lorsqu'on songe aux trivialités de Steen, d'Ostade ou de Brauwer. Comme homme, il a de quoi les faire rougir tous ; comme peintre les vaut-il ? » Écartons des comparaisons qui ne sauraient être un procédé utile de critique. Comment décider si un maître en *vaut* un autre ? Faudra-t-il donner à chacun des notes sur sa composition, son dessin, sa couleur, puis établir des moyennes, comme le bon M. de Piles ? Comment dire de Millet qu'il vaut ou qu'il ne vaut pas Paul Potter ? Certes, on peut affirmer qu'il a autant que lui aimé la nature ; mais il n'en a pas été touché de la même manière, il ne l'a pas regardée du même œil, il l'a exprimée autrement et il vaut, non pas mieux, mais autrement que lui. La vérité, d'ailleurs, c'est qu'en regardant les belles pages de Millet, on ne pense jamais à Paul Potter, pas plus que devant les Paul Potter parfaits, on ne pense à Millet. Toute œuvre

d'art sincère et bien venue vous occupe de reste, et vous prend tout entier. S'il fallait absolument chercher pour lui dans l'École hollan-



BERGÈRE APPUYÉE CONTRE UN ARBRE, PAR J.-F. MILLET.

(Dessin de la collection de M. Henri Rouart.)

daise, un autre terme de comparaison, on penserait — non pas certes pour la composition de la palette, ni la conduite du pinceau ou l'entente de paysage, mais pour la nuance ordinaire de la rêverie et ce qu'on peut deviner de la qualité du cœur, — on penserait plutôt

à Ruysdael. Encore serait-ce là un simple *à peu près* parfaitement inutile et sans résultat possible. Ne comparons donc Millet qu'à Millet lui-même, c'est-à-dire sa peinture à son idéal.

Accordons de suite qu'il n'est pas un « beau peintre », s'il faut entendre l'expression au sens où on l'appliquerait par exemple à Diaz. Aux heures troublées de son initiation professionnelle, Millet eut des curiosités et des ambitions de beau peintre ; elles lui réussirent en somme assez médiocrement et il n'y révéla aucune aptitude décisive. Aussi dut-il y renoncer de plus en plus à mesure qu'il sut mieux lire en lui-même et prendre conscience de l'œuvre qu'il avait à accomplir. Sa manière alla dès lors en se simplifiant et en s'accroissant avec une décision significative, jusqu'à ne garder que le strict nécessaire, un minimum de ressources, mais admirablement appropriées.

Son dessin ne s'arrête jamais aux incidents, aux côtés anecdotiques de la forme ; ce qui l'intéresse, ce sont les silhouettes largement exprimées, les lignes décisives qui caractérisent un mouvement et qui le rythment (car Millet, âme harmonieuse, eut au plus haut degré le sentiment du *rythme*). Qu'on regarde, entre cent autres, *l'Homme traînant la brouette*, les *Voyageurs égarés*, le *Berger chassé par l'orage*, les *Bêcheurs*, le *Semeur*, etc..., etc. Est-il possible de marquer d'un trait plus sûr, plus ample et plus sobre une attitude, un geste, une allure, une action ? Cette façon de voir grand, simple et d'*ensemble*, chaque coup de crayon chez lui la révèle et l'on peut dire aussi que les moindres de ses dessins révèlent un œil d'une rare justesse et merveilleusement doué pour saisir la manière d'être des choses dans la lumière enveloppante. Du jour où il eut repris la vie de paysan et qu'il s'attaqua à des modèles qui posaient devant lui sans le savoir et qu'il pouvait toujours observer dans leur milieu naturel, il ne les isola jamais de ce milieu. Même sans emprunter le secours des crayons de couleur, rien qu'en ménageant son papier blanc, bleuté ou écru, il sait faire sentir les jeux de la lumière et établir ses valeurs. Dans ses admirables pastels, ce don tient du prodige et l'on reste confondu de la puissance et de la justesse de l'effet en même temps que de la simplicité des moyens. Avec quelques hachures rayonnantes largement posées, il exprime les vibrations de l'atmosphère, le flamboiement du ciel au couchant, le frisson de la plaine sous la caresse des rayons. Quelques rehauts de couleur, sur des fonds merveilleusement ménagés, et dont il a prévu et préparé la collaboration, lui suffisent pour fixer cette « grande harmonie » dont il s'entretenait

souvent avec son voisin Rousseau, après la journée de travail. Sa palette est d'une extrême simplicité; il n'emploie que les terres les plus ordinaires. Il ne raffine jamais; il résume et condense; mais comme il va tout droit à l'essentiel, ce qu'il dit est définitif.

On rencontre à tout moment chez lui, dans la notation des accessoires, une absence d'*art*, une naïveté et même une gaucherie de main, délicieuse et reposante (nous sommes si fatigués des habiles et des savants qui font la leçon à la nature); mais si l'on examine la construction de ses terrains, le modelé de ses paysages, la sûreté de ses perspectives aériennes, l'établissement et la fuite de ses plans, les rapports et les dépendances de toutes les choses entre elles, on ne le prend jamais en faute et l'on reconnaît que nul œil ne fut jamais plus familier aux différentes manières d'être de la nature.

C'est parce qu'il l'a beaucoup regardée — avec une tendresse toujours profonde et une émotion toujours nouvelle — que sa mémoire et son œil sont pleins d'informations si sûres, toujours si présentes, et de mesures si précises — car c'est avec des mesures précises et des dégradations de tons exactement dosées, qu'on peut faire sentir la profondeur des ciels et l'infini des vagues horizons. Mais l'arpenteur et le géographe se dérobent chez Millet; ils ne gênent jamais le poète; et devant ses merveilleux paysages si profonds, d'une construction si solide, dont la charpente maîtresse, même dissimulée, vient s'appuyer si fortement aux coins du cadre pour conduire l'œil et la rêverie jusqu'aux plus lointains horizons, le cri d'admiration qui monte au lèvres ce n'est pas : « que d'étude ! » mais toujours : « que de contemplation ! »

Il a peint toujours juste et le sentiment si sûr des valeurs, qu'on n'a pas assez loué chez lui, est un des secrets de ses chefs-d'œuvre que le temps a déjà revêtus d'une belle patine émaillée, l'*Angelus* et la délicieuse *Gardeuse d'oies*, si claire, si imprévue, si enlevée, les *Glaneuses* et la *Gardeuse de moutons*, le paysage superbe de l'*Homme à la houe* et la *Plaine*, l'*Hiver* et *Novembre*, le *Méridien* et la *Chute des feuilles*, le *Berger au parc la nuit* et l'*Homme à la veste* sont, considérés à ce point de vue, inépuisables en enseignements. Mais ici, il faudrait pour entrer dans une analyse détaillée plus de place que nous n'en avons. C'est un livre qu'on écrirait si l'on voulait tout dire.

Il faut ajouter, cependant, que le pinceau dans sa main a quelquefois des lourdeurs, une allure empêtrée — en somme très rustique et de saveur bien paysanne. — Ses pastels pourtant sont supérieurs à ses peintures, qui pourraient en effet donner lieu à quelques critiques.

Nous laisserons à d'autres le plaisir de les faire et la gloire de corriger Millet. Nous préférons retourner, tandis qu'il en est temps encore, devant d'exquis chefs-d'œuvre comme la *Femme au rouet*, la *Lessiveuse* et la *Jeune baigneuse*; — devant des pages splendides comme l'*Angelus* et les *Glaneuses* où le maître n'a à redouter aucun voisinage dans les Musées de l'avenir, — si, par fortune, nos Musées doivent jamais recevoir ces trésors.

Il est des peintres dont on conserve, même en les admirant dans leur œuvre, l'impression qu'ils auraient pu faire autre chose aussi bien; en présence de Millet, la pensée ne viendra à personne qu'il eût pu réaliser un idéal différent. C'est une infériorité peut-être aux yeux de quelques juges; nous pensons, au contraire, que c'est là qu'on doit chercher le principe de sa force et le secret de sa grandeur.

ANDRÉ MICHEL.



ÉTUDES
SUR
LES TRIOMPHES DE PÉTRARQUE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

II.

UNE ESTAMPE INÉDITE DE L'ALBERTINE, A VIENNE.



Transportons-nous maintenant du Kensington Museum à l'Albertine : à Vienne comme à Londres, nous rencontrons les *Triumphes* de Pétrarque, interprétés par l'art.

Une partie assez peu explorée, il faut le croire, de l'Albertine² contient une estampe sur cuivre, dont on ne connaît que cette unique épreuve, et dont jamais la reproduction ni même la description exacte n'ont été faites.

C'est une série des six *Triumphes*, réunis en une même planche de 265 millimètres de large sur 210 millimètres de haut ; nous avons voulu, pour les reproduire ici, respecter cette disposition ; mais les exigences du format de la *Gazette des Beaux-Arts* nous ont mis dans l'impossibilité de conserver les dimensions précises de l'original. Nous en donnons une réduction.

Passavant (t. V, p. 11, n° 116), en parlant des six *Triumphes* de Pétrarque attribués à tort par Bartsch à Nicoletto de Modena, et sans plus de raison par Ottley à Botticelli, dit : « On trouve de ces *Triumphes* des copies en petit format, et toutes les six imprimées sur

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XXXV, p. 344.

2. A la même collection appartient le petit nielle, également inédit, que nous avons reproduit à la fin de notre premier article (hauteur : 4 pouce 3 lignes ; largeur : 3 pouces). — C'est le *Triomphe de la Chasteté*, faisant pendant à un *Triomphe de l'Amour* de la même taille (Passavant, t. I, page 323, n° 664, et page 324, n° 663), également reproduit.

une même feuille. Bartsch les décrit à la page 423 du tome XIII de son ouvrage, sous le n° 60¹, en les attribuant à Baccio Baldini, opinion que nous ne saurions partager. »

Cette estampe, dont nous devons la connaissance à l'obligeance de M. de Schneider, conservateur des Antiques à Vienne, se recommande, non seulement par son extrême rareté, mais aussi par le style, qui, dans certaines parties, atteint à une remarquable élégance. Il arrive toujours, en pareil cas, que, devant une œuvre anonyme, on cherche à en découvrir l'auteur, à lui assigner un nom, une date, un lieu d'origine ; mais ici, à notre avis, il faut, pour éviter les erreurs de Bartsch et d'Ottley, imiter la réserve de Passavant ; aussi nous contenterons-nous d'indiquer certains rapprochements, certaines similitudes de composition et de facture, qui permettent de classer, sinon avec certitude, du moins avec le plus de vraisemblance, l'œuvre d'art en question.

Pour ne pas nous en rapporter uniquement à nous-même, et désirant nous appuyer sur une autorité très compétente, nous avons communiqué cette pièce à M. Duplessis, qui a bien voulu nous éclairer de ses conseils. Il faut reconnaître, dans cet intéressant travail, la main du graveur qui a fait les *Planètes*, attribuées gratuitement par Passavant à Botticelli ou à Baccio Baldini, et qui est peut-être aussi l'auteur des grands *Triumphes* de Pétrarque et autres estampes de la même famille.

On peut voir au British Museum les deux séries complètes des grands *Triumphes*, indiquées sous la rubrique : premier et deuxième état. Ce sont les mêmes gravures, charmantes, en premier état, par l'exquise finesse des détails, et, en second état, retouchées par une main inhabile², pour faire revivre précisément ces détails, disparus

1. Bartsch, à vrai dire, se borne à des indications très sommaires ; il donne les dimensions, sans rien dire du style et sans apprécier la qualité de l'estampe.

2. L'artiste qui les a retouchées ne s'est pas borné à raviver les contours, il a surchargé de tailles, mises sans discernement, les parties qu'il pensait devoir être plus noires. Il a ajouté un carré au trait sur la partie du char qui nous fait face, dans le *Triomphe de l'Amour* ; il a fait à la Chasteté, dans son *Triomphe*, une chevelure dont les boucles tombent plus bas que les épaules et flottent au gré du vent : sur l'épreuve primitive, les cheveux ne descendaient que jusqu'à la nuque et n'étaient que très peu bouffants. Dans le *Triomphe de la Mort*, enfin, il a surchargé de tant de tailles les corps et les encolures des buffles que ces animaux n'ont plus de formes, etc. — Ces estampes sont très rares, même du second état ; nous ne connaissons, quant à nous, que celles que possèdent la Bibliothèque nationale, la collection Albertine de Vienne, M. Edmond de Rothschild et le marquis d'Adda.

à la suite du tirage qui, sur des planches d'un métal peu résistant, avait presque complètement effacé les ombres et même les contours. Le British Museum et M. Edmond de Rothschild possèdent les premiers tirages des *Planètes* ; c'est à ces épreuves, ainsi qu'aux estampes retouchées de la Bibliothèque nationale, que nous avons comparé la planche qui nous occupe. On y trouve le même faire, le même style, en un mot, les qualités distinctives d'un seul et même auteur.

Et cette appréciation n'est pas justifiée seulement par l'ensemble de la gravure, par la manière de traiter les monticules et les eaux dans le paysage, par les ombres — très rares — faites de petites hachures courtes et serrées ; si l'on passe aux détails, on y découvre encore, à l'appui de notre assertion, des ressemblances frappantes, notamment dans les têtes et les coiffures. De part et d'autre, mêmes chapeaux à grandes ailes, si caractéristiques ; mêmes hennins à longues brides. — La femme qui, sur notre estampe (*Triomphe de l'Amour*), se tient debout au-dessus d'Aristote, ressemble à une femme qui danse, sur la gravure de la planète *Vénère*. — L'Amour qui est sur le devant du char de Vénus ne fait que reproduire celui qui est sur le char de l'Amour dans le *Triomphe* : même attitude, même geste pour lancer la flèche ; il n'y a de différence que dans la tête qui, sur notre planche, est plus grosse, et dans la position des jambes. Le buffle à gauche, dans la planète *Mars*, est identique à celui de droite dans l'attelage du *Triomphe de la Mort*. — Les arbres aussi sont traités d'une façon toute semblable : petites hachures courtes, serrées, placées en lignes superposées, séparées par un intervalle blanc ; on peut comparer, par exemple, les arbres à droite dans la planète du *Soleil*, avec les arbres des *Triumphes de la Chasteté et de l'Amour*. — Enfin, l'écriture des légendes dans les *Planètes* est la même que dans notre estampe : mêmes lettres V, M et O ; détail curieux et bien particulier, cette dernière lettre est toujours sensiblement plus petite que les autres.

De cet examen nous pouvons donc conclure que cette composition a pour auteur l'artiste italien qui a fait les *Planètes*, et qu'elle est sans doute antérieure à 1480 (vers 1470).

Mais si, à ce point de vue, elle est déjà fort intéressante, elle ne l'est peut-être pas moins par sa ressemblance avec les miniatures¹ d'un manuscrit de Modène (*Biblioteca Estense*, VII, B, 16, Mss. italiani, n° 103 : *Trionfi*), dont une — le *Triomphe de la Chasteté* — a été copiée

1. Nous avons pu nous en procurer les photographies, grâce à l'entremise si bienveillante du savant M. Venturi, conservateur de la Bibliothèque de Modène.



VENERE E' SEGNO FEMININO PORTO NEL TERZO CIELO EFREDDO EVMIDA TEMPERATA LAQV
 ALE AQVEZTE PROPRIETA AMA BELLYE2TIMENTI ORNATI DORO EDARGENTO ECHANSONE EG
 ADII EGVCHIET E' AZCIVA EA DOLCE PARLARE EBELLA NEGLIOCHI ENELLA FRON TE EDICORPO LEGGI
 SRI PIENA DICARNE EDIMEGANA ZTVRA DAATV TTIOPERE CIRCA ALLABELLESSA ET ZOTTOP
 OZTO ALLEI LOT TONE ELZVO DI EVENERDI ELA PRIMA HORA 8 15 ET 22 ELANOTTE ZVA
 EMARTEDI ELZVO AMICO EGIOVE ELNIMICO MERCVRIO ET ADVA ABITAZIONI ELTORO D
 IGORNO ELIBRA DINO T TE EPERCHONZIGLIERE ELZOLE ELAVITA ZVA EZALTAZIONE
 EILPEZCE ELAMORTE EVMILIAZIONE EVIRGO EVA IN IO MEZI 12 ZEGNI INCOMIN
 CAND DALIBRA EIN 25 GIORNI YA VNOZENCNO EINVMGIORNO VA VNO GRADO
 E 12 MINVTI ENVNA ORA 30 MINVTI

ESTAMPE DE LA PLANÈTE VENERE.

(Collection de M. le baron Edmond de Rothschild.)

pour la décoration d'un plat italien du xv^e siècle, portant le n° 7438 au Kensington Museum.

Il est assez difficile de dire qui, du miniaturiste ou du graveur, a copié l'autre, ou plutôt, s'est inspiré de l'autre. Généralement, ce sont les miniatures qui ont été copiées des estampes, par la raison que ces dernières étaient multipliées et répandues dans le public, tandis qu'un manuscrit était presque toujours fait spécialement, sur commande, pour quelque grand seigneur. Ici, une autre raison viendrait s'ajouter à la première : c'est que l'estampe dont il s'agit est d'une ordonnance infiniment plus compliquée que les miniatures, tant par le nombre des personnages que par la quantité des sujets traités dans chaque *Triomphe* ; il est donc naturel de penser que le peintre, en s'inspirant du graveur, a omis à dessein les parties de la composition qui auraient apporté quelque confusion dans sa miniature, comme aussi, pour le même motif, il n'a reproduit aucune des écritures mises en légendes explicatives sur l'estampe.

Sans entrer dans une description fastidieuse, nous indiquerons simplement quelques-uns des points de ressemblance les plus notables, signalant également les différences entre la gravure et le manuscrit.

Triomphe de l'Amour. — Char retourné ; même pose de l'Amour ; Aristote dans le coin ; dans le fond, la mer, avec une ville à gauche et une à droite.

Triomphe de la Chasteté. — Figure retournée ; détail extrêmement remarquable, dans cette miniature, comme sur l'estampe et sur le plat du Kensington Museum dont nous parlerons plus loin, elle porte une balance et un glaive, attributs ordinaires de la Justice, et qu'on ne voit jamais affectés à la Chasteté. Les anges qui sont aux quatre coins du char sonnent de la trompette ; sur la partie qui fait face au lecteur, deux autres anges, sonnant aussi de la trompette. — Deux scènes caractéristiques. A gauche, sur la miniature, — de même que sur l'estampe, à droite — une femme assise, sur les genoux de laquelle une licorne, poursuivie par deux chiens, vient appuyer ses pattes de devant¹. A droite, Vénus nue, debout sur un dauphin, tenant des

1. « Cet animal (la licorne ou l'unicorne) n'a qu'une corne au milieu du front : il est le seul qui ose attaquer l'éléphant. De son pied, tranchant *comme une alemelle*, il lui perce le ventre et l'*occit*. Les chasseurs, pour prendre cette bête formidable, font avancer une jeune vierge dans la forêt où elle a son repaire. Aussitôt que l'unicorne l'a aperçue, il se radoucit, accourt vers elle, se couche sur ses genoux et se laisse prendre par les chasseurs. » (Hippeau, *Le « Bestiaire divin » de Guillaume, clerc de Normandie au xiii^e siècle* ; in-8°, Caen, 1852, page 126. Les vers de Guillaume sur l'unicorne sont à la page 235.)

deux mains une voile gonflée par le souffle d'un ange placé derrière la déesse. La femme assise a une robe dont les plis sont disposés comme ceux de la tunique du Jupiter dans les *Planètes* ; de plus, son profil ressemble beaucoup à celui de *Venere*.



TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE.

(Tiré d'un manuscrit de la bibliothèque de Modène.)

Triomphe de la Mort. — Même attitude de la Mort, et même allure des buffles.

Triomphe de la Renommée. — Ici, la copie est servile, sauf pour le fond qui présente quelques différences : même direction du char ; mêmes personnages sur le char — y compris la Renommée — et à sa suite ; mêmes poses de *Machio*, de *Spendio* et d'*Ercules* ; mêmes inscriptions disposées de même façon sur la boule du monde.

Triomphe du Temps. — Ici la ressemblance n'existe guère que dans la forme du char ; quant au reste du sujet, le miniaturiste l'a considérablement simplifiée. — Rien sur le premier plan ; la mer sur le dernier. — Un vieillard, tenant le monde, suivi par une foule.

Triomphe de la Divinité. — Peu de ressemblance encore, sauf dans la forme du char et dans la pose de Dieu le Père. Les sujets du dernier plan sont remplacés par la mer et des monticules.

De cette comparaison et de l'aspect général, l'on peut presque conclure que ce manuscrit est originaire d'Italie, mais l'on ne saurait dire ni par qui il a été enluminé ni pour qui il a été fait. La médiocrité du dessin et de la peinture, les fautes de perspective, le peu de soin apporté aux détails, ne sont guère pour donner une haute idée du talent du miniaturiste. On ne peut adresser la même critique à l'estampe, où bien au contraire, se retrouvent la grâce et le charme de toutes les œuvres italiennes de cette époque : les profils sont jolis ; les hommes nus du *Triomphe de la Renommée* ont une grande élégance de formes, et certaines têtes sont comparables à quelques-unes du *Claris mulieribus* de Ferrare, par exemple — dans le *Triomphe de la Mort* — celle qui se voit en haut, à droite, au-dessus de l'S de SAFA-TICHA. En somme, plus on examine cette planche avec attention, plus on y reconnaît les qualités qui distinguent les conceptions artistiques de cette belle et glorieuse époque du x^v^e siècle en Italie ; et c'est pour cela qu'elle nous a paru digne d'être recommandée à l'attention des curieux autrement que par la mention brève et sèche d'un catalogue de collection.

Pour compléter cette étude, nous devons maintenant dire quelques mots du plat italien, catalogué, comme nous l'avons noté plus haut, au Kensington Museum, sous le n° 7438, avec la mention d'origine : « Caffaggiolo ? » la date : « 1480 environ », et la description : « Triomphe de la Justice ».

La composition qui en décore le fond représente un char allant de droite à gauche, traîné par un seul cheval dont on ne voit que la croupe ; du cavalier, on n'aperçoit aussi que le dos. Sur le char, la Justice, tenant l'épée et la balance, le fauteuil où elle est assise repose sur une boule soutenue par un pied formé de trois dauphins. Sur la face du char qui nous regarde, ornée d'une tête ailée, deux empereurs assis, tenant chacun un livre sur leurs genoux ; celui de droite porte le sceptre, celui de gauche la croix ; tous deux ont une coiffure semblable à celle du Jean Paléologue de Pisanello. Derrière le char, un chevalier sur un cheval dont on ne voit que la moitié

antérieure ; au second plan, un autre chevalier coiffé d'un casque ayant pour cimier une sirène ailée. En avant du char, Hercule nu, avec sa massue et sa peau de lion ; devant les empereurs, deux jeunes prisonniers enchaînés. Paysage dans le fond ; en haut, à gauche, le



TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE.

(Plat de Caffaggiolo, au South Kensington Museum.)

soleil, coupé par la circonférence du fond du plat. Tous les contours du dessin sont de couleur bleue.

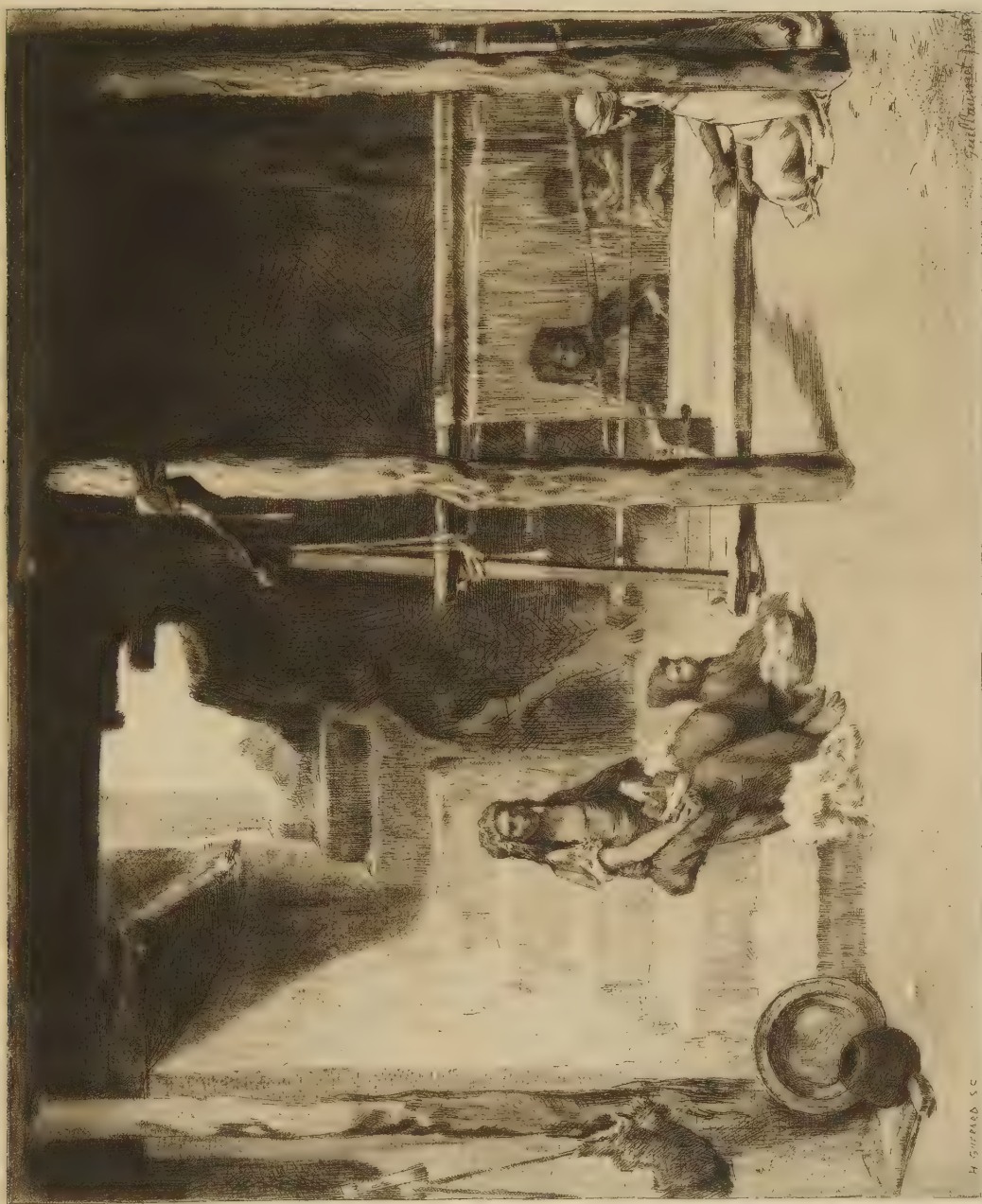
Il ne faut que jeter un coup d'œil sur ce plat pour voir que sa ressemblance avec notre estampe est complète. Ce qui frappe tout d'abord, dans les deux œuvres, lorsqu'on les compare, ce sont la balance et l'épée données comme attributs à la femme assise sur le char ; puis, le profil même et l'attitude de la femme, la sphère divisée

supportée par les trois dauphins, le fauteuil au dossier recourbé ; les deux prisonniers nus, surtout celui de droite, dont la tête inclinée sur l'épaule lui donne une attitude bien particulière, les liens qui les attachent ; l'Hercule nu qui précède le char, la main gauche appuyée sur la hanche ; les deux empereurs, assis dans la même pose, portant les mêmes coiffures, celui de droite avec le sceptre, celui de gauche avec la croix ; enfin, la forme générale et l'ornementation du char, avec la tête ailée au milieu de la caisse.

L'origine toscane de ce plat vient encore corroborer notre conviction au sujet de la provenance italienne de l'estampe, mais ne pourrions-nous pas préciser davantage, et assigner à cette dernière, comme au plat lui-même, un lieu d'origine déterminé, Florence, par exemple ? Les deux œuvres, en effet, étant à peu près contemporaines, il est vraisemblable que l'estampe n'était encore connue que dans un rayon très restreint lorsque le peintre du plat aura eu l'idée de copier ce sujet, très en vogue à l'époque, pour en faire un *Triomphe de la Justice*, tel que l'indique le catalogue du Kensington Museum.

DUC DE RIVOLI.





H. G. 1860
G. G. 1860

INTERIEUR A BOU-SAADA

H. G. 1860

Imp. A. Compere, Paris

1860 1860 1860

SALON DE 1887

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹.)

LA SCULPTURE.



Imitation positive de la forme, de son volume et de son relief, l'œuvre sculpturale se présente au spectateur avec un caractère de certitude, une autorité de fait indiscutable qui le déconcertent d'abord et lui conseillent de s'abstenir. Sauf les incorrections flagrantes et le ridicule manifeste de la pose ou de l'expression, il semble que cet art si formel en ses résultats échappe au jugement du profane et puisse toujours protester contre ses mépris au nom de la vérité tangible et matérielle. Il

n'en est rien cependant. Tout savamment taillé qu'il soit, un marbre, s'il n'exprime rien ou s'il exprime gauchement ce qu'il veut dire, est d'autant plus méprisable qu'il prétend s'imposer à nous par l'évi-

1. Voy. *Gazette*, t. XXXV, p. 473.

dence du relief et par la suffisance du métier. L'ennuyeux et le vulgaire fixés dans les matières dures faites pour l'éternité nous irritent par l'antithèse d'une mise en œuvre laborieuse et d'une imagination misérable. Le bronze et le marbre se refusent à l'insignifiance : s'ils ne savent nous enchanter par la grandeur du caractère, ou par la grâce des contours, s'ils reproduisent platement des formes quelconques, on éprouve devant eux comme le dégoût d'une sottise indélébile.

Presque toujours isolée de l'architecture et d'un ensemble décoratif, dépourvue par cela même d'un principe ornemental, la sculpture contemporaine abuse du morceau de Musée, du bon devoir qui vise la récompense officielle. De là cette dépense du talent en travaux estimables qui ne s'imposent nullement par un caractère de nécessité; de là cette production énorme qui fatigue par le vague des intentions et le manque de proportions entre l'effort et le résultat; en un mot, malgré des exceptions brillantes et la belle tenue de l'ensemble, une surabondance de banalités. Prises en elles-mêmes presque toutes ces œuvres valent quelque chose, mais beaucoup d'entre elles ne veulent rien, et l'art ne vit que de volontés bien définies. Ainsi plus d'un artiste va jusqu'au chef-d'œuvre de maîtrise au sens où l'entendaient les corporations, puis s'arrête ou bien tourne en rond et répète indéfiniment des formes apprises. On est partagé entre le désir de rendre justice à tant d'efforts honnêtes et le regret de les juger superflus. On éprouve à la longue une sorte de malaise à dévisager ces blancs fantômes qui étalent des grâces inutiles et semblent jouer une comédie dont nous ne comprenons plus les paroles. Tel bon sculpteur aurait en d'autres temps apporté sa pierre à l'édifice, participé selon la mesure de ses forces à quelque œuvre d'ensemble; mais persuadé qu'il a quelque chose là, il s'isole dans un égoïsme orgueilleux, il règne sur son lopin de talent; il aboutit au médiocre alors que l'exquis seul porte en lui-même sa raison d'être. Car l'œuvre d'art conçue en dehors de toute donnée pratique ne s'adresse qu'au dilettante et le dilettante est exigeant par définition. Il veut être surpris par une vision imprévue, ou subjugué par un charme despotique, sans quoi il sourira de la fatuité de l'honnête exécutant qui veut passer pour un soliste.

Ainsi bien des forces dont on eût tiré parti se dilapident, et l'art s'émiette en tentatives morcelées. Il en résulte que nos places, nos jardins et nos monuments sont peuplés de statues fort bigarrées, dont quelques-unes seulement sont des œuvres durables, que nos Musées regorgent de promesses dont plusieurs n'ont pas été tenues, que notre

École de sculpture compte des personnalités puissantes et se trouve souvent mal préparée pour les tâches monumentales.

Je ne chercherai pas à relier par une artificielle unité des tentatives très divergentes qui s'inspirent de traditions opposées. Mieux vaut accepter la théorie du chacun pour soi et juger seulement les résultats.

M. Falguière descend en ligne directe des sculpteurs du XVIII^e siècle. Il improvise avec choix, il unit la verve de l'invention à la délicatesse du goût, la vivacité de la sensation qui fait les œuvres frémissantes à la finesse du sentiment qui leur donne le charme. Plein de fougue naturelle il n'a pas moins de mesure, et la vie qui palpite dans son œuvre s'enferme d'elle-même en des lignes souples et belles. La *Diane*, dont le plâtre fut exposé en 1882, a déjà été appréciée et reproduite dans la *Gazette*. Je n'ai donc pas à revenir sur la conception de l'œuvre. Mais le marbre vaut qu'on s'y arrête, car c'est le plus savoureux morceau que nous ayons vu depuis longtemps, et la main de l'artiste s'y reconnaît à l'exquise souplesse d'un travail qui serre de près la forme locale sans compromettre l'effet d'ensemble. L'œuvre est caressée avec amour, sans mollesse et sans minutie, délicate et ferme, adorablement colorée. De tous les points de vue on est ravi par la grâce onduleuse des lignes et l'impeccable sûreté des plans. Quelles merveilles de modelé que le dos et le ventre où le mouvement s'accuse hardiment par des saillies et des creux qu'un art plus timide eût esquivés, par d'imperceptibles houles que n'eût pas senties un moins subtil observateur. Vérité de nature et souveraine élégance, cette déesse purement française et qui n'a de commun avec l'antique Artémis que l'arc dont elle nous menace, réalise la perfection dans l'ordre des beautés terrestres; tout humaine elle est immortelle et l'avenir dira comme nous : la *Diane* de Falguière. Faut-il ajouter que la moue de cette charmante chasseresse me paraît un peu forcée. Il est vrai qu'elle est femme et trop fine pour n'être pas dédaigneuse. La chaste divinité doricienne n'avait qu'à regarder de ses yeux clairs et froids pour écarter le désir; celle-ci a ses raisons pour se mettre en frais de rigueurs.

Depuis qu'on a renoncé à les surcharger de scènes mouvementées et de laborieux rébus, les monuments funéraires ont repris l'austérité calme qui leur convient. Le *Tombeau de M^{gr} Dupanloup*, si l'on en juge par le sarcophage de l'évêque et par le modèle d'une figure décorative qu'expose M. Chapu, tiendra son rang parmi les œuvres expressives inspirées de la Renaissance italienne. La statue reposant les mains jointes, dans la sérénité du dernier sommeil, est pure,

noblement drapée, non sans quelque mollesse. Le *Courage* garde un des coins du tombeau sous les traits d'un chevalier vêtu de fer, debout, et clouant au sol le dragon symbolique. Une tête énergique, sans hauteur provocante, des mains crispées sur la croix de l'épée, cela dit avec une simplicité nerveuse, avec une parfaite convenance morale, la résolution prête au combat, l'ardeur contenue qui veille dans une âme de chrétien.

En se laissant guider par la nature, M. Mercié surprend la vérité du geste et la justesse de l'expression, avec tout l'imprévu de l'observation directe. Ce *Génie pleurant* qu'il destine au tombeau d'un peintre, ce n'est qu'un enfant assis au pied d'une colonne tronquée, laissant tomber sa palette, et pleurnichant en vrai baby : mais cette naïveté hardie frappe comme un tour familier, comme une manière de dire franche et populaire.

Dans la grande et noble manière du *xvii^e* siècle, M. Injalbert a sculpté d'un ciseau énergique la figure couchée de l'*Hérault*, les hauts reliefs de l'*Orbe* et de la *Source du Lez*. Les fleuves aux barbes flottantes ont l'âpre caractère du Midi; dans leur repos tourmenté on devine la force indomptable des muscles; ils sont limoneux et superbes. L'exécution des accessoires pourrait être plus légère, le marbre fouillé avec moins d'insistance, les visages moins chiffonnés; on voudrait quelque chose de plus libre et de plus coulant. Mais la source heureusement encadrée de rochers et de pampres, s'allonge avec une grâce robuste; beau travail, vaillamment conduit et plein de caractère. Devant le fin bas-relief où se dressent les profils de la cité Parisienne, la *Seine* de M. Puech, mollement couchée, bien fluide, sans renier sa parenté avec les nymphes de Jean Goujon et de Cellini est d'une grâce très personnelle.

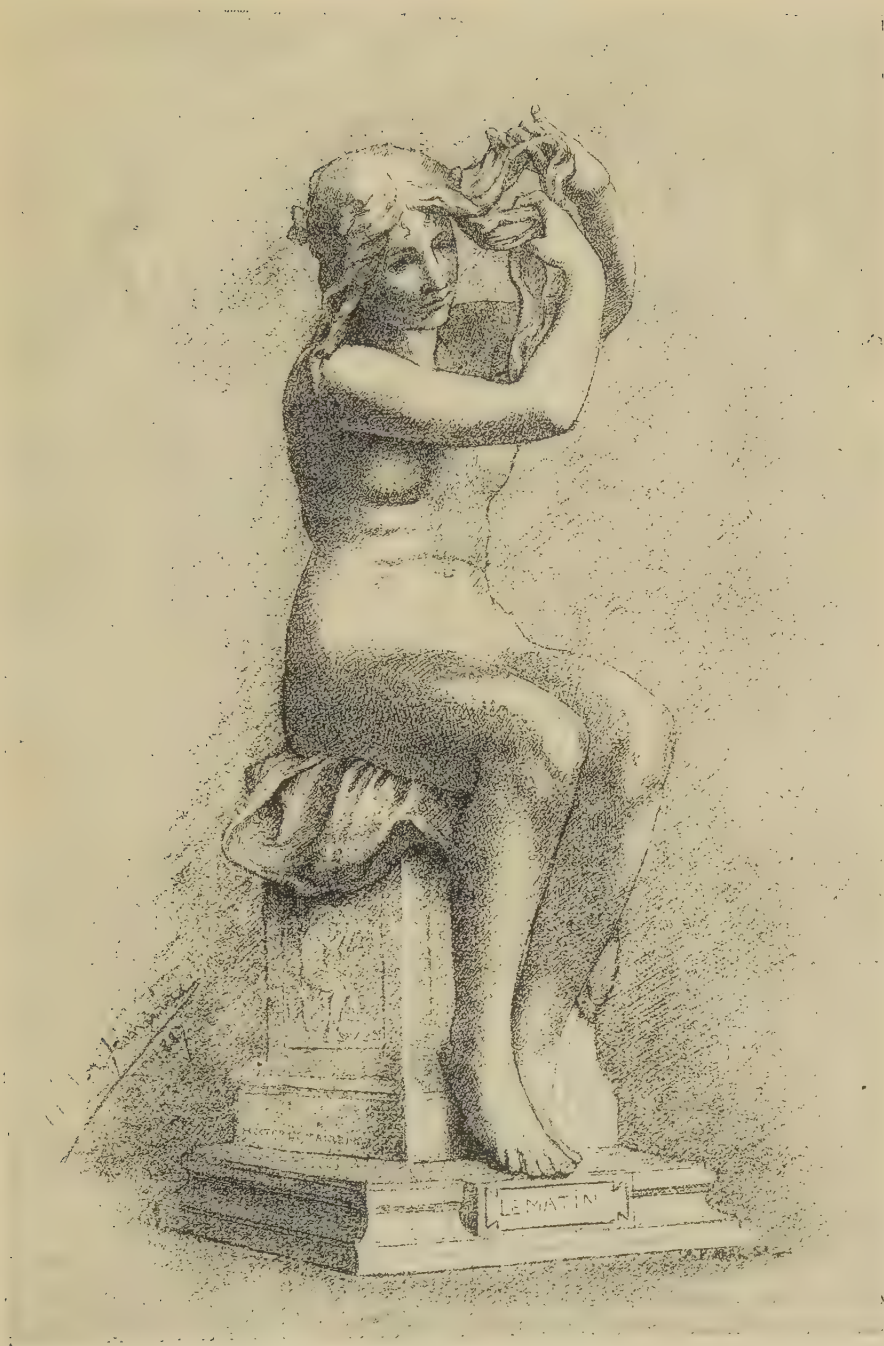
La *Mousse de champagne* que M. de Saint-Marceaux a modelée pour une fontaine de Reims ne cherche pas si loin des ancêtres: Elle est toute moderne et pétillante d'esprit, cette Vénus de l'écume septembrale; elle jaillit allégrement sous la forme d'une belle et joyeuse fille qui fait sonner des grelots et semble possédée du génie de la danse. Capiteuse comme le vin des ivresses légères et comme lui point méchante, elle a le charme des courts délires et des passionnettes à fleur de peau. On verrait émonder sans regrets le fouillis de ceps qui se hérisse au pied du socle : ce buisson épineux dépare une œuvre spirituelle et lestement troussée.

Pour le sculpteur épris du caractère, les formes animales sont autant d'hiéroglyphes expressifs qui symbolisent la majesté, la force

ou la souplesse. M. Frémiet qui les comprend et les maîtrise à merveille, ne s'était pas encore attaqué au gorille, le plus grand des anthropoïdes et l'Hercule immonde de cette mythologie réaliste. Mais depuis longtemps l'idée le hantait de mettre aux prises la férocité bestiale en ce qu'elle a de plus hideux avec la faiblesse de la femme, comme il avait mêlé l'ours et l'homme dans une lutte mortelle. Certes l'entreprise pouvait sembler hasardeuse, puisqu'elle effrayait un critique aussi peu timide que Baudelaire. Une femme emportée par un gorille, n'est-ce pas de quoi révolter ? et c'en est fait de l'œuvre d'art si la répugnance instinctive étouffe le sentiment esthétique. Mais, il faut le dire à l'honneur de l'artiste, il a triomphé de la difficulté par l'énergie de sa conviction. La force massive de la bête, son pouce imprimé dans le dos de la femme, la formidable pression qui écrase la proie malgré ses bras jetés en avant, ces reins tordus, ces pieds convulsivement agités, tout cela donne le frisson : l'horreur tragique et la sensation d'une violence irrésistible dominant les idées repoussantes que pourrait soulever une pareille scène moins puissamment rendue.

Nous avons retrouvé avec plaisir les coureurs de M. Boucher lancés *au but* d'une si franche allure et que le bronze préciserait mieux encore sans la patine artificielle qui encrasse par endroits le modelé. Avec cette sculpture d'action, qui définit une attitude, soit le mouvement vif qui bande les muscles dans un effort, soit la pose alanguie où les attaches du corps humain s'assouplissent et se résolvent, celle encore qui s'inspirant de l'élégie ou de l'idylle suggère un sentiment poétique par l'harmonie des contours, apporte des œuvres charmantes, quelques-unes particulièrement distinguées.

Parmi ces dernières l'*Acis changé en fleuve* de M. Desbois est d'un goût parfait, d'un arrangement exquis. La pose nonchalante et doucement infléchie offre de toutes parts d'agréables silhouettes. Le marbre souple et vivant, les accessoires finement indiqués, l'exécution serrée, continue, sans défaillances, affirment la maîtrise du sculpteur. La sobriété, la concision de la facture donnent pourtant à l'*Abel* de M. Carlès une verdeur plus naturelle. Combien justement observé sur le corps de l'adolescent, que la mort a touché, ce mélange de détente et de raideur, de souplesse et d'ankylose (voyez les doigts mollement repliés sur les paumes ouvertes) ; avec quel art subtil sont combinées les lignes droites et les courbes, les saillies anguleuses et les contours plus nourris. Dans ce motif maintes fois traité en ces derniers temps, M. Carlès n'a pas seulement la priorité, ce qui serait



LE MATIN, STATUE EN MARBRE, PAR M. HECTOR LEMAIRE.

(Salon de 1887.)

peu de chose (un motif n'appartient pas au premier occupant), mais, ce qui vaut mieux, il garde l'avantage d'une hardiesse originale.

Souvent encore on jettera sur le sol, à l'abandon, un corps délicat et nu, qu'on le nomme Icare, Abel ou Barra. Qu'elle soit mortelle ou déesse, le geste d'une femme qui tord ses cheveux tentera plus d'un sculpteur. Le *Matin* de M. Hector Lemaire est heureusement inspiré de cette donnée classique. Les formes de la femme s'y développent avec une grâce puissante, les hanches et les cuisses rapprochées ont un galbe superbe, et le haut de la figure sous les bras levés se modèle gracieusement dans la pénombre. Le *Rêve d'amour* du même artiste nous charme par la souplesse de la pose autant que par la finesse du sentiment.

Nues ou drapées les formes féminines resteront l'éternelle tentation du sculpteur et le plus merveilleux instrument de poésie. Mais l'artiste moderne est bien peu favorisé. De nos jours le nu se dissimule ou s'affiche, il est invisible ou provocant : comme il ne se révèle guère que par métier ou bien à la dérobée, il est presque toujours affecté par la gêne ou par l'impudeur ; c'est le dévêtu du modèle ou le déshabillé galant ; d'autre part les complications et les raffinements de la toilette qui peuvent donner au pinceau moderne les plus charmantes occasions de peindre déroutent l'œil du sculpteur épris des contours simples et des draperies adhérentes. Pour dégager des formes naturelles un caractère idéal, il faudrait vivre avec elles dans un continuel commerce ; il faudrait que la mémoire de l'œil et du cerveau fût saturée de beaux souvenirs et d'attitudes choisies. L'étude morcelée de l'école ou de l'atelier ne peut suppléer à la vision des forces agissantes, au rythme des poses non préparées et surprises au courant de la vie. La nature de modèle est toujours plus ou moins une nature morte. Faut-il s'étonner que la réminiscence entache souvent l'expression de la beauté féminine, qu'on y surprenne la combinaison d'une forme vulgaire observée directement avec une ligne plus pure apprise dans les Musées et que l'argile idéale où les Grecs modelaient leurs déesses semble perdue à jamais. Devant le modèle isolé, le sculpteur qui sent profondément la nature, est naturellement porté à traduire la sensation de la chair et les frissons de l'épiderme. Celui qui s'attache à la tradition ne verra la réalité qu'à travers des souvenirs et donnera le reflet d'un reflet. De là l'impression charnelle que laissent des œuvres originales, idéalisées pourtant par une fière volonté, mais où l'on retrouve malgré

tout un érotisme grandiose ou raffiné; de là aussi la froideur des œuvres savantes qui subissent trop docilement le passé.

Raison de plus pour admirer les artistes qui se dégagent de ces influences, et réalisent des œuvres à la fois vivantes et chastes. Car si les déesses sont rares, nous pouvons admirer de beaux corps dévoilés librement, sans pudeurs niaises, sans réticences grivoises, et qui respirent une large volupté. Ni troublée, ni troublante, avec son fin sourire luinesque, l'ovale plein de sa tête, l'ampleur épanouie de ses formes, la nymphe de M. Th. Barrau se penche sur la lutte d'un enfant et d'un petit chèvre-pieds. On ne se lasse pas de regarder cette *Idylle* joyeuse aux lignes puissantes et douces.

Hardie, presque brutale par le choix de la pose, l'œuvre de M. Devillez est d'un naturalisme robuste; elle regorge de sève, de santé plantureuse, de succulence flamande. Vautrée à terre, à plat ventre, les jambes allongées, les bras repliés sous la tête, une femme, une Cybèle digne de Jordaens dort de toutes ses forces, tandis que deux petits satyres bien affamés, bien piaillant, se poussent et cherchent le sein de la nourrice oublieuse; c'est la souplesse même, c'est la vie de la chair : les formes pleines, le dos et la croupe sont modelés largement et grassement : quelques retouches à la tête et aux mains achèveraient une œuvre originale.

Ce vigoureux accent de nature reconforte en un temps où les définisseurs de la grâce évitent rarement ces deux écueils : la fadeur ou la préciosité. Sans doute un peu de mignardise ne me gâte pas l'*Idylle* de M. Sul-Abadie, délicatement ouvrée, non plus que le *Premier Frisson* de M. Roufosse d'un joli sentiment et d'une forme souple. Et de même le *Gazouillis* de M. Hexamer, une jeune fille agenouillée et causant avec les oiseaux dans leur langage, s'arrête au bord de la sensiblerie : son ravissement est si ingénu, et ses formes si pures qu'elle nous prend nous aussi à la pipée.

Mais se fier au sentiment pour animer l'œuvre plastique, c'est courir grand risque de rester à mi-chemin du succès. Pétrie d'intentions littéraires, la *Diane pleurant Actéon* de M. Jean Dampé peut inspirer des rêveries poétiques, elle ne donne aux regards qu'une satisfaction équivoque : la précision de la forme y est sacrifiée à l'expression langoureuse de la tête. Le marbre, qui souffre plus volontiers l'âpreté que la mollesse, ne saurait s'accommoder de ces réalisations incomplètes. Sans doute l'idée de l'artiste qui n'est point commune transparait au travers des tâtonnements. Mais la pose parallèle des jambes, la ligne longue, droite et vide de la poitrine et de la

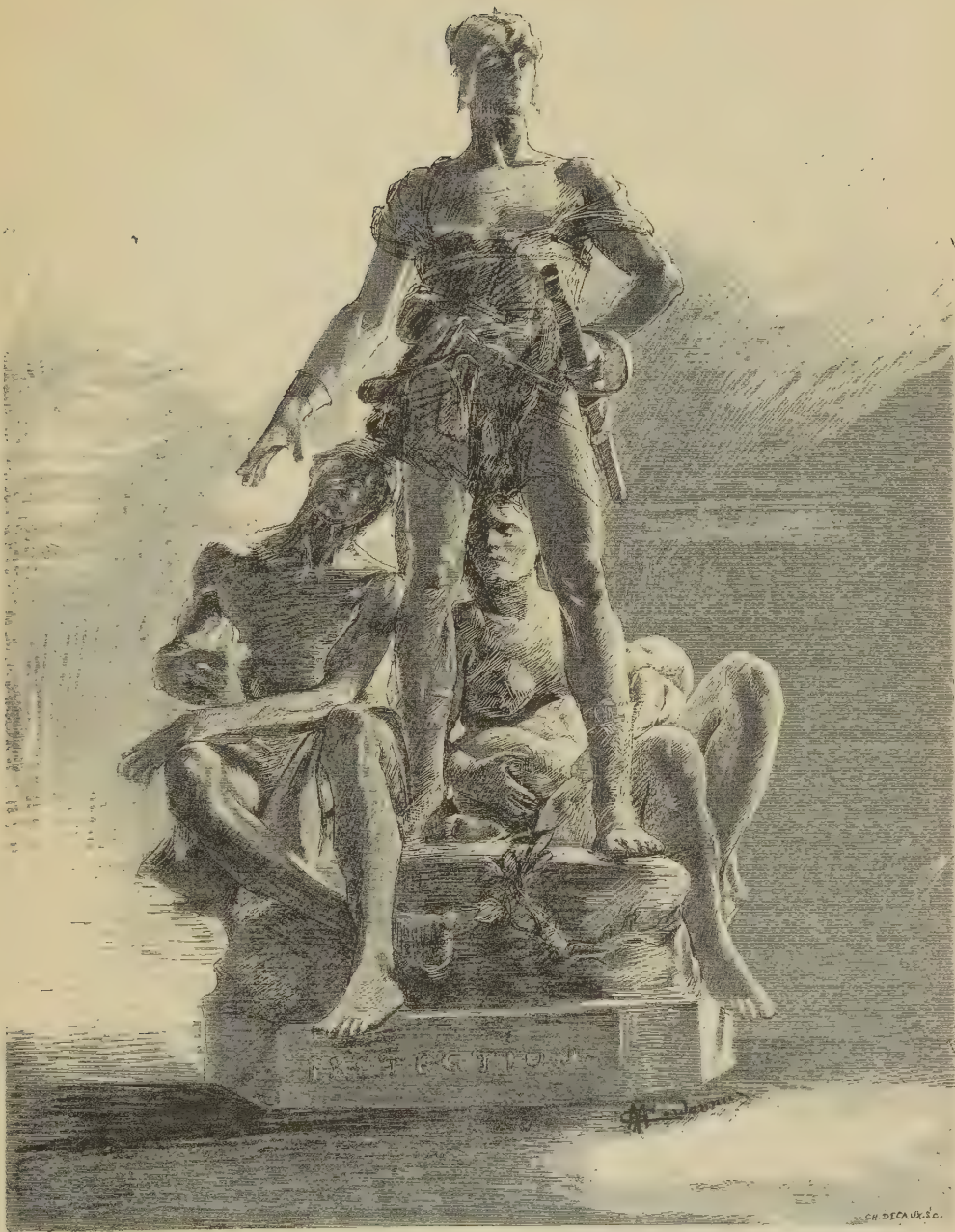
hanche sont déplaisantes : on dirait une affectation de simplicité archaïque, qui s'accorde mal avec le raffinement de l'expression.

Un autre genre de prétention induit M. Lombard au maniérisme de l'élégance effilée. Passe encore si la Diane qu'il a montée sur deux piquets était aussi distinguée que maigre, mais le geste qui l'encanaille fait de cette hautaine et raide personne une petite comtesse Gavroche.

Faut-il parler de toutes les œuvres dites jolies, en réalité rondes et molles, où le marbre oubliant sa fierté prend la fade polissure du biscuit ou le scintillement micacé du sucre, des Bacchantes et des Bayadères ridiculement cambrées, des Psychés douceâtres et veules ? Faut-il citer comme échantillons de sculpture bêlante la *Graziosa* de M. Daillon et sa *Jeune Florentine* qui ne se souvient pas de Florence ?

Pour la beauté du sentiment et la vivante souplesse du modelé on louerait sans restriction la *Douleur d'Orphée* de M. Verlet, si l'amant d'Eurydice ne gardait dans son désespoir quelque souci de la rhétorique. La tête expressive, les mains levées dans un grand geste de désolation, l'élégance de la silhouette ont un charme réel où la convention réclame encore un peu sa part.

Mais pour endormir et charmer Cerbère l'*Orphée* de M. Peinte devait-il se contourner si étrangement et jouer de la lyre par-dessus son épaule ? Quel manque de simplicité et comme la justesse du sentiment est sacrifiée à l'arabesque ! Même défaut dans l'*Age d'or* de M. Lefevre. Les contemporains de cette époque chimérique étaient, je pense, plus naïfs, et ne déployaient pas des grâces si laborieuses pour cueillir un bouquet de cerises ! Tous ces personnages se guindent au stylé, ils ne vivent pas en eux-mêmes ; on dirait qu'ils se sentent regardés et composent leurs attitudes en vue d'un effet théâtral. Le geste de théâtre qui s'arrondit, se gracieuse ou se demène va presque toujours au delà du vrai. Le geste propre à la sculpture se maîtrise au contraire et se renferme. Dire beaucoup avec peu de dépenses apparentes, exprimer la vie intime qui rayonne au dedans au dehors, fixer un mouvement que l'imagination prolonge, non celui qui se perd comme un coup de poing lancé dans le vide, en un mot faire pressentir la détente d'une force sans épuiser son élan, c'est ce qui donne aux œuvres des belles époques leur sécheresse énergique et leur puissance concentrée. Ce régime sévère a déjà rendu de grands services à notre école et nous lui devons les œuvres les plus solides et les plus distinguées de ce temps. Très vivante en effet, toujours, la sculpture française a de fâcheuses tendances à déclamer dès qu'elle exprime des



« PROTECTION », GROUPE EN PLATRE, PAR M. CORDONNIER.

(Salon de 1887.)

sentiments passionnés, héroïques et douloureux. Pour elle surtout le mouvement et le style sont les deux frères ennemis qu'il faut réconcilier et de telle sorte que le style n'émousse pas la vie, que la vie ne déborde pas le style. Et c'est pourquoi la discipline des maîtres précis lui fut particulièrement salutaire pour resserrer ce qui se déployait avec trop d'emphase. Je sais bien que l'expression dramatique exige une tenue moins correcte, un élan plus chaleureux, que la plastique, mise au service de la passion, peut avoir sa grande éloquence emportée, sa flamme et son coup d'aile. Encore faut-il que cette émotion soit ordonnée, que la règle et la mesure se fassent sentir au plus fort de l'enthousiasme.

D'ensemble et vu de face, le groupe de M. Boucher, *Vaincre ou mourir*, est puissamment conçu. La femme qui s'élance en criant au-devant de l'ennemi, le jeune homme frappé au cœur, fléchissant sur les genoux et laissant échapper son arme, l'adolescent qui la saisit, tous sont jetés dans un mouvement pathétique. Mais le forgeron banal si étrangement logé dans les plis turbulents de la draperie n'est qu'un morceau d'école, un maladroit remplissage. L'œuvre n'a de raison d'être que comme un plein relief destiné à parler de haut et de loin, et dans cette acception, ajoute-t-elle beaucoup à la *Marseillaise* de Rude?

L'arrangement original des figures, la souplesse d'un modelé qui exprime la qualité et le grain de la chair, sa décrépitude ou sa jeunesse florissante, surtout un grand charme pittoresque nous font oublier ce qu'il y a d'un peu théâtral aussi dans le groupe de M. Cordonnier, *Protection*. La nature est bien finement sentie dans le corps de la femme et sur ses traits respire la tendresse et la confiance de l'être faible.

Incomplètes, ces œuvres révèlent une volonté très personnelle. Mais l'ennui des formes apprises, d'un modelé ronflant et banal, l'exagération des musculatures inexorablement bombées, l'insignifiance des expressions truculentes s'étalent sans compensation dans les groupes de MM. Desca et Boisseau. Un certain type de Gaulois moustachu et chevelu que l'on tolérerait dans les illustrations populaires, a malheureusement fait fortune en sculpture : il rappelle la tragédie mérovingienne que l'on ne commet plus au collège. Il ne faudrait pourtant rien moins que l'évocation d'un grand artiste pour ressusciter les demi-sauvages qui furent nos ancêtres. Déshabiller des athlètes de foire et les affubler de casques cornus, c'est faire du celtique à trop bon marché. Un effort d'imagination serait aussi nécessaire

pour rendre quelque caractère au type de la République terriblement banalisé depuis quelque temps. Aimable, triomphante ou renfrognée, reconnaissable seulement à sa coiffure classique, elle reste à l'état de symbole insignifiant.

Le nu dominera toujours en sculpture comme l'expression suprême de la beauté humaine. Est-ce à dire que cet art purement rétrospectif doive se réfugier à jamais dans le passé par l'imagination et le souvenir? La plastique et la vie moderne couleront-elles en sens opposé sans trouver leur confluent? Les spectacles que nous avons journellement sous les yeux ne deviendront-ils pas matière d'art à leur tour? Quelques tentatives heureuses n'ont pas encore tranché décidément la question, mais à de nombreux symptômes on devine que le renouvellement est proche. Comme il arrive aux époques qui ne sont pas sculpturales par le costume et l'habitude des corps, la peinture a pris les devants dans cette voie. Elle a commencé par la vie rustique, qui offrait les motifs les plus simples et les plus naturellement grands, elle s'est emparée peu à peu de tout le présent. Et voici que la sculpture s'émeut elle aussi et cherche la réalité vivante : certes la difficulté n'est pas mince. Tant que le vêtement a respecté la noble charpente humaine, et l'a couverte sans la dénaturer, l'œil de l'artiste a pu suivre les mouvements sous l'enveloppe qui les accompagnait, les moulait et leur donnait de l'ampleur. Après les époques nues ou noblement drapées, il trouvait encore une saveur décorative, une certaine grâce héraldique à l'arabesque des armures, des costumes surchargés ou pompeux. Aujourd'hui le vêtement de l'homme est étriqué, antiplastique; le dessin en est pauvre et insignifiant; il dissimule à peu près les difformités; il ne met en relief ni la souplesse ni la vigueur. Comment retrouver sous l'uniforme bourgeois les attitudes simples, harmonieuses et nobles? Ajoutez que le cant et la correction de la tenue sont aux antipodes de la beauté plastique, à tel point que l'artiste est réduit à débrailler la redingote du savant qu'il n'ose plus draper en Hippocrate. Aussi les sculpteurs vont-ils d'eux-mêmes aux classes populaires où le costume moins compliqué laisse plus de valeur à la forme vraie, où les attitudes et les gestes ont plus de naturel et d'abandon. Il y a là tout un filon d'art à exploiter, ou plutôt une tradition à renouer; car le moyen âge nous a précédés dans la représentation naïve des occupations champêtres, des métiers, des scènes familiales, et le Salon de 1887 nous prouve que l'on commence à tirer parti de ces charmants modèles.

Dans ce genre qu'il n'avait pas encore abordé, M. Falguière

trouve du premier coup l'expression juste et touchante d'un motif familier. *A la porte de l'école*, une femme du peuple présente un poupon emmaillotté, au baiser de sa jeune sœur; celle-ci, les talons à peine levés, se hausse jusqu'à l'enfant, sa main gauche approche doucement la tête riieuse. Le sourire de la mère, sa beauté forte et saine, la mollesse des gestes qui effleurent le petit être, la précaution des mains qui le soutiennent, tout cela est d'une délicatesse exquise; la robe tombe à plis droits, les étoffes souples gardent le sens de la forme.

Par une intelligente adaptation des moyens au but, M. Lenoir a taillé dans la pierre à larges plans, d'un ciseau calme et ferme, le beau groupe qu'il intitule *Une mère*. La gorge à demi découverte et gonflée de lait, la femme se penche et trempe dans une écuelle le linge qui va laver son nourrisson potelé, couché sur ses genoux; sur la pointe des pieds une fillette sourit à l'enfant. Avec ses lignes tranquilles, dans la substance mate et sans reflets, l'œuvre est pleine d'intimité: ces simples figures s'encadrent dans un intérieur honnête, elles rayonnent d'une beauté morale qui nous touche profondément. Car l'œuvre plastique a ses moyens d'évocation; isolée et circonscrite, elle s'environne pourtant d'une atmosphère idéale; il suffit d'une note juste et bien tenue pour que la nature ambiante discrètement indiquée apparaisse à l'imagination. N'est-ce pas ce caractère d'intimité qui donne tant de charme à la *Prière* de M. Charlier: une jeune fille agenouillée, devant elle son frère tout jeune, les pieds reployés sous lui, tous deux si naturellement posés, si pieusement recueillis qu'on croit entendre l'écho d'un accord religieux? Et comme le travail, en sa délicatesse attentive, est bien approprié à l'expression des figures!

Dans le même sentiment rustique, M. Delaplanche a très heureusement renouvelé le type de la Vierge. Souriante et accueillante aux humbles, la houlette à la main, *Notre-Dame de Brebières* unit la candeur d'une sainte populaire à la majesté divine. De belles draperies simples et le ton gris du marbre complètent la douce harmonie de l'ensemble.

Signalons encore, pour la justesse de l'accent, la vérité des attitudes ou l'intérêt des recherches, la *Pastorale* de M. Escoula, la *Prière aux champs* de M. Jacquot, la *Femme d'Isigny* de M. Leduc, la *Cribleuse* de M. Barrau, la *Parisienne* de M. Van der Straeten, le *Pudleur* de M. Meunier, un bas-relief de M. A. Charpentier, la *Mère*, — œuvre fine et pleine de promesses où le dessin original, l'expression de l'enfant entre les larmes et le sourire rappellent certaines défi-



LA PRIÈRE, GROUPE EN PLÂTRE, PAR M. CHARLIER.

(Salon de 1887.)

nitions subtiles de Renoir, — un *Drame au désert* de M. Gardet.

Dans la double rangée de bustes qui bordent la grande allée, il en est peu qui aient la flamme de la vie et la fermeté du caractère. Les uns semblent morts et regardent vaguement de leurs yeux vides; la plupart affectent la vie superficielle et caricaturale d'une photographie instantanée. Exagérer le trait saillant pour imprimer plus fortement la ressemblance est un procédé facile à la portée du premier venu. Tout autre est le vigoureux réalisme qui scrute un visage, et subordonne le détail à une vérité dominante. Dans cette manière savante et impérieuse le buste de *M. Vacquerie* par Dalou, est une merveille d'expression. Ironie et passion, verve du polémiste et religiosité de l'écrivain qui est un croyant à sa manière, ce bronze, nerveux et précis, résume ce qu'il y a de plus intime dans l'homme. On dirait que les lèvres raillent et que le regard bénit. Tourmenté, volontaire, aussi parlant qu'une tête d'orateur antique, le portrait de *Paul Avenel* par le même artiste, frappe par l'intensité du caractère.

Sans atteindre à cette largeur magistrale, les bustes de *M. Ballu*, par Barrias, de *M. Achille Martinet* par Gautherin, deux marbres délicatement travaillés, non sans quelque abus des petits moyens, attestent par l'évidence de la vérité la plus attentive étude d'une physionomie. Ajoutons le portrait de *J. Lionnet* par M. Rougelet. Énergique, maigre et nerveux tel qu'était ce maître de la vie frémissante, *Carpeaux* a été bien compris et traduit avec autorité par M. de Saint-Vidal.

L'imagination de M. Baffier s'égare parfois au delà du possible (témoin cette tête de Louis XI, couturée comme une face de vieille femme, où le bronze se ride et se chiffonne outre mesure), mais il retrouve devant la nature la franchise de sa conviction. Le *Portrait du père Baffier*, d'un modelé ressenti, est curieux, très vivant, très particularisé d'expression.

Parmi tant d'images figées ou grimaçantes, on est attiré par une physionomie finement sentie dans sa bonhomie spirituelle, c'est le *Portrait de M. F.*, par M. Turcan; la même qualité de juste observation recommande celui de *M. le docteur E. J.*, par M. Guillot.

L'affectation d'une ressemblance soudaine qui saute aux yeux et ne charme pas l'esprit, est surtout choquante dans les portraits féminins. C'est là qu'on trouve le meilleur et le pire. On admire sans réserve le buste de M^{lle} W. par M. Carlès, une œuvre noble, exquise-ment virginale, distinguée sans prétention, où la pureté du marbre fait valoir la grâce des formes sveltes et la délicatesse de l'expression.

D'autres encore devraient être tirés de la foule, mais il me faut abrégé et je nommerai seulement les portraits de M^{me} la comtesse L. par M. Agathon Léonard; de M^{lle} G. par M. Mercié; de Guillaumet par M. Soldi; de MM. Leroyer par M. de Gravillon, Ernest Judet par M. Gaudez, de Ronchaud par M. Syamour.

S'il y a souvent peu d'art dans les œuvres colossales (et l'on peut regretter en passant que le culte des grands hommes n'ait pas mieux inspiré nos artistes), il y en a beaucoup parfois et du plus fin dans des travaux de format modeste. Il est vrai que nos graveurs en médaille, avec de l'habileté et du goût, n'ont pas retrouvé le secret de faire grand sur un petit espace. Mais l'habile arrangement des compositions, ou le ferme rendu des physionomies donnent encore une haute valeur aux médaillons de M. Roty. Ceux de M. Ringel, traités avec vigueur et par accents décisifs, gagneraient en expression si le modelé était plus simple; certains profils comme ceux de MM. Dumas, Arago, Labiche, de Goncourt sont vivement et nerveusement accusés; d'autres s'inscrivent moins nettement, empâtés par trop d'insistance. Signalons enfin deux vases de bronze du même artiste, tous deux puissamment établis, très spirituels dans le détail de l'ornementation, l'un surtout dont les champs divisés en diagonale par des tiges obliques forment une décoration charmante; — les médaillons de M. Deloye, dont l'art vivant et fougueux a d'heureuses rencontres; une composition charmante, d'un sentiment pénétrant, d'une exécution délicate, par M. Michel Cazin, qui expose aussi un très joli buste d'enfant.

LA GRAVURE.

Dans la gravure comme dans les autres formes de l'art, des courants divers se font sentir. Le goût des recherches modernes, de tout ce qui tend à élargir, à passionner l'expression, ne nous empêchera pas de rendre justice aux artistes qui s'attachent pieusement aux maîtres corrects, respectent leurs traditions et, pour les traduire, s'appliquent à conduire sagement le burin. S'ils ne disent pas tout, s'ils amortissent parfois le caractère sous l'égalité monotone du travail, cette manière tranquille et froide est à l'abri des graves erreurs, et par sa tenue sérieuse convient aux reproductions officielles. Le *Cherubini* d'Ingres, le *Jeune homme au bord de la mer* de Flandrin, ont trouvé en MM. Bertinot et Danguin des interprètes consciencieux et

savants. Les trois gravures de M. Haussoullier, d'après Rossellino, Benozzo Gozzoli et Andrea del Castagno donnent le caractère essentiel des originaux : grandeur, élégance ou âpreté du dessin.

Mais si la première qualité du graveur est de se plier à la manière du peintre qu'il traduit et d'inventer au besoin un métier pour exprimer la totalité de l'œuvre, si l'autorité convaincante du résultat doit faire passer sur la sagesse plus ou moins académique des procédés, l'eau-forte de M. Kœpping, d'après les *Syndics des Drapiers*, ce chef-d'œuvre absolu de Rembrandt, réclame toute notre admiration. Sans entrer dans les discussions techniques où je manquerais de compétence, à ne juger que l'effet obtenu, il est surprenant de puissance et de justesse. Les blancs imprégnés de chaude lumière, les noirs profonds, l'opulente et moelleuse enveloppe, cette mystérieuse harmonie où résonnent si puissamment les notes graves, tout cela, aussi bien que la flamme intense des regards, que l'extraordinaire relief des figures, est rendu par un travail serré, hardi, étoffé, qui garde toutes les valeurs des tons, toute la vibration du coloris, un travail qui serait pleinement fidèle à l'esprit du maître, si l'on n'était tenté de le juger en certains points trop ingénieux. Malgré la complexité des problèmes à résoudre, l'unité reste très forte. L'intérêt capital du tableau s'impose aux regards avec autorité ; dans le détail, chaque physionomie garde sa valeur propre, et le sens de chaque forme est partout nerveusement précisé ; telle particularité, comme le rayonnement du riche et lourd tapis écorné de lumière, est rendue avec une prodigieuse habileté. En un mot, l'artiste a interprété Rembrandt avec une vive intelligence de son génie et de ses moyens d'expression.

La pointe adroite et incisive de M. Kœpping se permet plus de caprice avec le *Christ au Calvaire* de M. Munkacsy. On peut dire sans faire tort au peintre hongrois qu'elle ajoute du nerf et de l'esprit aux figures, aux têtes surtout qu'elle définit avec la plus expressive vigueur, et s'il s'agit de faire jouer la lumière autour d'un personnage, on conviendra qu'elle glisse avec un merveilleux éclat sur l'homme qui se retourne au premier plan.

Cette libre méthode a plus de saveur que la correction timide de M. Courtry ; une facture méticuleuse ne saurait exprimer l'aisance et la fierté d'un Van Dyck, et le portrait de Gervatius, s'il garde quelque chose de la finesse physiionomique du peintre, ne rappelle nullement sa touche large et facile. La *Famille du charpentier*, d'après Rembrandt, ne va pas non plus au delà d'une estimable traduction

où les types sont émoussés, où le coloris a perdu sa fleur et la lumière sa sourde richesse. Il faut plus que de l'adresse et de bonnes habitudes pour ne pas trahir ces grands maîtres; il faut une âme d'artiste qui entre en communion intime avec la leur et s'inspire de leur fougue.

En revanche, M. Lecouteux a rendu service à son modèle en interprétant le *Goûter* de Jules Breton. Je ne veux pas dire qu'il y ait ajouté des beautés auxquelles le peintre n'avait pas songé. Mais la douceur d'une lumière largement épandue, les valeurs exquis des clairs, la ferme construction des terrains, l'accent personnel du modelé éclairent ou précisent ce que les colorations un peu molles laissaient à l'état diffus. Le graveur a mis là quelque chose de lui-même et sa traduction, loin d'être une trahison, semble plutôt un élogieux commentaire.

A vrai dire, les maîtres absolus sont au-dessus de l'éloge, il ne peut être question de les embellir et la plus haute ambition du graveur est de les suivre pas à pas. Quelle conscience est requise et quelle attention, quelle finesse d'œil et de main pour ne rien oublier de ce qu'a dit un Van Eyck, de ce qu'il a concentré sur un étroit panneau. M. Gaujean n'a pas failli à la tâche en traduisant avec une fidélité énergique la *Vierge, saint Georges et saint Donatien*, comme il l'avait fait avec tant de bonheur pour Mantegna, dans sa *Madone de San-Zeno* et pour le même Van Eyck, dans son *Concert des anges*. L'âpre volonté du dessin, la trame dense du style, et le tissu serré de la forme ont été fixés par une main ferme qui conduit l'outil avec une précision impeccable. Dans le *Concert*, d'après Terburg, également gravé pour la *Gazette*¹, avec une réalisation non moins sûre du modelé, on admire la souplesse de l'ambiance, la sensation particulièrement fine des valeurs qui, par de savantes combinaisons du blanc au noir, exprime la qualité du coloris.

Cette question des valeurs n'intéresse pas moins les graveurs que les peintres. C'est en reproduisant fidèlement ce que chaque ton contient de clair ou d'obscur que M. Chauvel interprète d'une façon unique les œuvres de Corot et nous donne l'illusion de cet art délicieux. Un travail léger, fuyant, insaisissable, laisse au modelé aérien sa délicatesse infinie; il enveloppe les êtres dans la transparence. C'est nuageux, souple dans les noirs, argentin dans les clairs, fleuri de lumière grise, comme l'œuvre même du peintre harmonieux entre tous.

Si le raffinement du métier suffisait à traduire les œuvres quintes-

1. Voy. les trois gravures parues dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIII, p. 14; 2^e période, t. XXXV, p. 46 et 206.

senciées de Gustave Moreau, M. Bracquemond eût fait ce tour de force : on est stupéfait de l'ingéniosité patiente qu'il a mise en œuvre pour exprimer à la fois et les sensations rares et les menues intentions de l'original. Visiblement, il a pris plaisir à la broderie du détail, il a fouillé avec une attention scrupuleuse tous les bonheurs du pinceau. Mais, en expliquant toutes choses, a-t-il assez vivement rendu la fraîcheur vibrante de l'aquarelle ? Quelques sacrifices, un parti pris plus décidé, auraient peut-être mieux servi ces fantaisies précieuses qu'une analyse très subtile et quelque peu monotone.

Les gravures du même artiste, d'après Millet, ne plaisent pas non plus sans réserve. On ne retrouve pleinement dans les *Lavandières* ni la grandeur des formes simplifiées, ni le mystère de la nuit.

Devant un généralisateur tel que Millet, le premier souci du graveur est d'imprimer fortement le caractère essentiel ; aussi, bien que la chaude lumière à droite ait été sacrifiée, on sait gré à M. Fornet d'avoir bien rendu le geste, l'allure et le type de la *Baratteuse*.

Parmi les coloristes de l'eau-forte, il faut citer, au premier rang, M. Guérard ; dans ses gravures d'objet d'art, il ne cherche pas seulement l'élégance précise des silhouettes et le caractère exact des époques ; il n'a garde d'oublier comment chaque substance absorbe ou reflète la lumière ; il fait passer sur la planche le rayonnement des matières précieuses, toutes les nuances de la matité ou de la vibration, l'éclat du métal, les veines des pierres dures, le poli de l'ivoire ou la limpidité du cristal.

Le charme du coloris n'est pas moindre dans les deux eaux-fortes de M. Ardail : l'*Orpheline* d'après Henner et la *Petite fille à la houlette*, d'après Govaert Flinck ; celle-ci, surtout, si délicatement modelée dans une lumière blonde.

Les beaux jours de la lithographie sont passés, mais elle garde encore des fidèles qui lui demandent la largeur ou la poésie de l'effet, la réalisation rapide d'un dessin coloré. On sait quel parti M. Fantin-Latour a tiré de ce procédé qui laisse à la main toute sa liberté, et permet à l'imagination de se donner carrière. Les lithographies inspirées de Wagner resteront des œuvres souverainement intelligentes, d'un effet grandiose et d'un harmonieux mystère. M. Lunois a fortement rendu, quoique dans un gris trop uniforme, la beauté mâle du tableau de M. Lhermitte, le *Vin*. La grâce onduleuse du *Floréal* de M. Collin, la délicatesse des colorations grises, le charme discret de l'œuvre et son parfum de printemps, ont trouvé chez M. Colas un fin interprète.

La gravure sur bois, ce moyen de vulgarisation par excellence, compte toujours des exécutants d'une dextérité consommée. Avec une légèreté de main qui se plie merveilleusement à la légèreté de la fantaisie, M. Pannemaker a traduit le *Souvenir* d'après Chaplin; tout y est : la souplesse des chairs, le chiffonnage capricieux des étoffes, la langueur de l'expression. Je trouve pourtant une volonté d'art plus personnelle, une fermeté d'accent plus originale dans les deux bois de M. Léveillé, le *Général Patricio Lynch* d'après Rodin et le *Portrait de M. Pasteur* d'après Paul Dubois.

Nombreuses encore seraient les œuvres auxquelles on s'arrêterait volontiers. Je ne puis que signaler dans des genres divers : Le *Bain*, une gravure de M. Boilvin d'après un dessin de l'auteur, d'une finesse exquise dans les nus; — le *Portrait de Carle Vernet* d'après Lépicié, par M. A. Jacquet; — la *Sortie* d'après Ch. Jacques, par M. A. Gilbert, remarquable par la sûreté de l'exécution et la franchise de la lumière; — une eau-forte de M. Focillon, le *Crépuscule*, profonde, calme et largement traitée; — celles de M. Vermoulin d'après Ribot, très exactes avec leurs oppositions vigoureuses et l'étrangeté vivante des physionomies; — celles M. Van Muyden, le savant animalier; — l'*Ange du sommeil* d'après Dewing, par M. Hoskin, d'un sentiment original; — le portrait de Claudius Popelin, par M. Labat; — une lithographie de M. Boutry, *En Octobre*, fine et pittoresque; — une série de bois par M. Dochy; — ceux de M. Florian d'après Besnard, Duez, Renouard, reproduisant ingénieusement la manière de ces artistes; — la *Vittoria Colonna* de Lefebvre, par M. Jasinsky, d'une extrême précision; — le *Portrait de femme* d'après Rembrandt, par M. Baude, énergiquement modelé et d'un superbe relief.

Le critique se préparerait des remords s'il n'avait le temps de se repentir et l'occasion de réparer des oublis. Placé brusquement devant la production de toute une année, forcé d'interroger des kilomètres de toiles et de faire le tour d'une armée de statues, il n'a la prétention ni de tout dire ni même de tout voir. Il est sensible au plaisir de la découverte, mais comme il aime bien ce qu'il aime, il retourne par une pente fatale aux œuvres qui furent les amies de la première heure, et qu'on apprécie mieux à mesure qu'on les revoit. Pourtant, il ne voudrait pas, par amour de la ligne droite ou cédant à l'égoïsme de ses impressions, laisser de côté des œuvres de valeur qui ne l'avaient pas absolument convaincu ou charmé dès l'abord. Le *Portrait de M^{lle} Bilinska*, par elle-même, ne fait pas la cour aux regards et peut

même passer pour revêche ; mais quelle énergie de facture et quelle intensité d'expression ; il n'est question là ni de mensonge ni de flatterie ; c'est une œuvre de vérité et qui fait grand honneur à la sincérité de l'artiste. Quand elle est sincère la femme l'est avec passion. Une autre Slave, M^{lle} Bashkirtseff l'avait déjà prouvé et l'on peut le constater encore devant le portrait peint par M^{lle} Hirsch, si naturel et pris sur le vif. Avec une simplicité charmante, M. Jacomb-Hood nous montre une jeune Anglaise assise dans un intérieur assez nu, mais habité par une très douce harmonie de gris et de noirs ; c'est tout à fait distingué. Je ne veux oublier, cette fois, ni la délicate étude de paysanne couchée, de M. Evariste Carpentier, ni le *Portrait de M. Peter Benoît*, si curieusement buriné par M. Van Beers et d'une ressemblance intime, ni ceux de M. Giron, d'un ferme dessin, ni la *Famille royale de Danemark*, belle réunion de portraits par M. Tuxen. Il ne manque peut-être à la *Cueillette des figes* de M. Rosset-Granger qu'une affirmation plus vigoureuse de la lumière et de la forme pour préciser ce qui est si délicatement senti ; aux solides et fins paysages de M. Jan-Monchablon qu'une enveloppe plus unie et plus moelleuse ; au *Bibliophile* de M. Gelhay, qu'un peu de souplesse pour affiner et fleurir l'effet lumineux justement indiqué ; peu de chose au *Vieux Pêcheur* de M. Hadengue ; presque rien au *Marché* de M. Saunier. Est-ce tout ? ce serait présomption grande que de le croire. Heureux si l'on a pu dégager l'essentiel et suivre, sans trop gauchir, le petit rayon qui nous guidait dans le labyrinthe du Salon.

MAURICE HAMEL.



LES ANCIENNES COLLECTIONS DE MANUSCRITS

LEUR FORMATION ET LEUR INSTALLATION.

(PREMIER ARTICLE.)

I.



Les collections de livres ont été chez toutes les nations l'objet d'un culte fervent. Partout où les œuvres de l'esprit ont revêtu la forme écrite, il s'est trouvé des amateurs pour les rassembler, les installer dans un sanctuaire plus ou moins somptueux, et des intelligences d'élite pour veiller à leur préservation. Ce sont les manifestations de ce zèle artistique et littéraire que je voudrais étudier ici, du moins pour la période antérieure à la propagation de l'imprimerie.

Sans remonter au déluge, ou même plus haut, comme a prétendu le faire certain bibliophile du siècle dernier ¹, on retrouve la trace de cette noble sollicitude chez les Chaldéens, les Assyriens, les Perses, les Indiens, les Égyptiens, les Carthaginois. Dans les tombeaux de Gizeh, chez ces derniers, on a exhumé un fonctionnaire qui s'appelait le « gouverneur des livres ». L'immense palais de Thèbes, élevé par Osymandias, avait une salle remplie de manuscrits, sur le seuil de laquelle se lisait, en langue égyptienne, cette inscription caractéristique : *Pharmacie de l'âme*. Cette collection est la plus ancienne qui soit mentionnée nominativement dans l'histoire. On signale ensuite celle qu'avait formée Pisistrate et qui, après avoir été enlevée par Xerxès, fut rendue aux Athéniens par Séleucus Nicator; celle

1. Maderus, *De bibliothecis atque archivis virorum clarissimorum, cum præfatione de scriptis et bibliothecis antediluvianis*. Helmstadii, 1702, in-4°.

d'Aristote, léguée à Théophraste, puis à leur disciple Nélée, et plus tard transférée à Rome par l'ordre de Sylla; celle de Persée, dernier roi de Macédoine, enlevée également par les Romains; celle des rois de Pergame, qui, sous le triumvirat d'Antoine, vint grossir la plus remarquable et la plus importante des collections antiques, la fameuse bibliothèque d'Alexandrie. Celle-ci, créée avec le Musée et dans son enceinte, probablement par Ptolémée Soter, fut détruite une première fois, en partie du moins, par un incendie allumé durant le combat livré à César. A cette époque, elle réunissait dix-sept cent mille volumes d'après Aulu-Gelle, quatre cent mille d'après Tite-Live, deux cent mille seulement suivant Plutarque; mais il faut songer que ces *volumina* étaient de simples rouleaux, dont chacun ne renfermait qu'un fragment d'ouvrage et tenait fort peu de place, de sorte que l'ensemble était loin d'égal en richesse et en étendue nos grands dépôts modernes. Cette perte fut réparée à l'aide des livres conservés par les rois égyptiens dans le Serapeum et de ceux que l'on apporta de Pergame. On sait que la destruction définitive de la bibliothèque d'Alexandrie a fait l'objet d'une controverse plusieurs fois renouvelée, et portée jusqu'à notre tribune politique. Les uns veulent que ce désastre soit l'ouvrage des chrétiens, qui, sous Théodose, et un peu par son ordre, mirent au pillage un palais devenu le dernier centre de la résistance païenne. Les autres l'attribuent à la barbarie des soldats d'Omar, lorsqu'ils s'emparèrent de la ville, au VII^e siècle. Il est certain que la célèbre bibliothèque, soit que les chrétiens en aient laissé subsister une portion, soit qu'elle ait été reconstituée ensuite, survécut beaucoup plus tard; elle dut périr de délaissement, sinon de la main des Musulmans ou des Turcs ¹.

Les Romains se montrèrent d'abord moins curieux de livres que les Grecs. Vers la fin de la république, quelques opulents personnages commencèrent à les rechercher; Lucullus mit à la disposition de tout le monde ceux qu'il avait trouvés dans la dépouille des rois de Pont. Mais Auguste fut le premier à organiser, sous les portiques d'Octavie et du Palatin, de véritables collections publiques. Tibère, Vespasien et d'autres empereurs imitèrent son exemple. Rome comptait, au IV^e siècle, vingt-huit établissements de ce genre, dont la surintendance constituait une des principales charges de l'empire. Les cités, les villas particulières, les thermes en avaient aussi. On se souvient des trois mille papyrus grecs et latins découverts à Herculaneum dans

1. Voy. Daremberg et Saglio, *Dict. des Antiq.*, au mot *Bibliotheca*; *Revue historique*, an. 1876, p. 484.



la maison d'un philosophe ou d'un homme de lettres : tous tenaient dans un *tablinium* large d'environ trois mètres et demi, avantage qu'envieraient certainement bien des collectionneurs d'aujourd'hui. Les chrétiens héritèrent du zèle des bibliophiles païens. Un prêtre qui fut martyrisé, saint Pamphile, ne possédait pas moins de trente mille volumes. Les catalogues dressés par saint Jérôme et Gennadius supposent des dépôts de manuscrits vastes et nombreux. Un des plus considérables fut organisé à Byzance par Constantin et ses successeurs ; il renfermait, dit-on, cent vingt mille volumes, qui furent brûlés en 476. L'empereur Zénon reconstitua plus tard cette bibliothèque ; mais les ravages des iconoclastes en laissèrent à peine subsister de rares débris.

En Gaule, un certain nombre de collections particulières existaient en pleine invasion barbare. Sidoine Apollinaire mentionne celle de Rurice, évêque de Limoges, du professeur Lupus, à Périgueux, du consul Magnus, à Narbonne, de Ferréol, propriétaire d'une riche habitation à Prusiane, sur le Gardon. Mais la conservation des manuscrits devint alors, comme leur usage et leur confection, l'apanage à peu près exclusif des monastères. La bibliothèque était une des parties essentielles de l'établissement cénobitique, une de ses premières raisons d'être. Un cloître sans librairie, disait une locution proverbiale, c'est une citadelle sans munitions : *Clastrum sine armario, quasi castrum sine armamentario*. L'armoire avait, en effet, donné son nom aux réunions de livres qu'elle abritait, et leur gardien, un des premiers dignitaires du couvent, s'appelait par la même raison l'*armarius* (quelquefois aussi *librarius*). L'entretien et la surveillance de leur contenu avaient fait l'objet de recommandations toutes spéciales de la part des principaux fondateurs d'ordres. Dès le III^e siècle, saint Pacôme imposait à ses disciples, qui n'étaient pourtant que des solitaires, des prescriptions relatives à la distribution et au classement des volumes qu'ils consultaient ; il préposait deux d'entre eux à cette tâche délicate. La règle de saint Isidore voulait que les livres fussent rendus chaque soir par les religieux ; celle de Cîteaux leur défendait de se déplacer sans les remettre dans l'*armarium* ; celle des Chartreux ne leur permettait d'en prendre que deux à la fois, et avec les plus grandes précautions. Partout éclate, chez ces fidèles dépositaires de la science, le sentiment de vénération exprimé par le bibliothécaire de Saint-Riquier à la fin de son catalogue : « Ce sont là nos richesses, ce sont les aliments de la vie céleste, fortifiant l'âme par leur douceur ; c'est par eux que notre

maison de Centula a vu s'accomplir cette sentence : Aime la science des écritures, et tu détesteras le vice ¹. » On pourrait, en effet, mesurer la prospérité intellectuelle et spirituelle des anciennes congrégations religieuses aux soins dont elles entouraient leurs manuscrits ; le jour où elles les négligèrent, où elles les laissèrent attaquer par la poussière ou les vers, où elles les vendirent à vil prix, comme cela se vit, d'après Trithème, à l'abbaye d'Hirsauge et ailleurs, la décadence envahit sous toutes ses formes l'institut monastique. Ces abus ne se produisirent guère que vers la fin du moyen âge. Jusqu'à là, nous voyons les moines aussi amoureux de leurs trésors bibliographiques que peut l'être le plus ardent de nos collectionneurs. Au moindre signal d'alarme, à l'approche des Lombards, des Sarrazins, des Normands, leur premier soin est d'emporter en lieu sûr les deux choses qui leur tiennent le plus au cœur : les reliques de leurs patrons et leurs livres.

C'est qu'il n'était pas facile pour eux de recruter les éléments d'une bonne bibliothèque et de les remplacer quand ils se perdaient. Le travail du *scriptorium* n'y suffisait point. Il fallait recourir à des achats, à des emprunts, à des missions lointaines, à des contributions spéciales. Dans telle abbaye, chaque novice devait apporter, le jour de sa profession, un volume de quelque valeur. Dans telle autre, les tenanciers étaient soumis à une redevance annuelle pour le recrutement des livres, comme ils l'étaient ailleurs pour leur reliure. Un des règlements de Corbie, confirmé par le pape Alexandre III, astreignait à une taxe analogue toutes les maisons de sa dépendance. Un des abbés de Fleury avait pris la même mesure. A Saint-Martin-des-Champs, la bibliothèque avait une dotation de vingt sols par an. Dans une foule de communautés, elle était entretenue par des rentes de diverse nature, par des dons, par des legs pieux. Il ne fallait pas moins que tous ces expédients réunis pour arriver à composer des collections comme en possédaient Cluny, Luxeuil, Fleury, Saint-Martial, Moissac, Mortemer, Savigny, Foucarmont, Saint-Père de Chartres, Saint-Denis, Saint-Maur-des-Fossés, Saint-Corneille de Compiègne, Corbie, Saint-Amand, Saint-Martin de Tournai, où Vincent de Beauvais avait trouvé le plus vaste dépôt de manuscrits qui existât de son temps, et surtout les grandes abbayes parisiennes, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Victor, Saint-Martin-des-Champs, dont les précieux fonds sont connus de tous ceux qui ont

1. D'Achery, *Spicileg.*, t. IV ; Cahier, *Nouv. Mél.*, t. IV, p. 52, 58.

consulté les catalogues de notre Bibliothèque nationale. Plusieurs établissements qui tenaient dans la capitale une place bien moins importante, ceux des Célestins, des Feuillants, des Jacobins, des Carmes, des Cordeliers, des Blancs-Manteaux, de Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers, avaient amassé de la même façon de véritables richesses.



ARMOIRE A LIVRES.

(D'après une peinture du Bas-Empire.)

C'est cette réunion considérable de livres de toute espèce qui rendait Paris si cher aux lettrés et aux travailleurs. Les trésors littéraires de cette cité de l'intelligence arrachaient à ses visiteurs des cris d'enthousiasme plus vifs et plus sincères que tous ceux que peut faire pousser aujourd'hui son luxe effréné. « O bienheureux Dieu des dieux dans Sion ! s'exclame Richard de Bury, quel torrent de volupté a réjoui notre cœur toutes les fois que nous avons eu le loisir de nous arrêter à Paris, ce paradis de l'univers ! Là, par l'ardeur de notre passion, les jours s'écoulaient trop vite. Là se trouvent des bibliothèques cent fois plus agréables que des vases remplis de parfums ; là, des vergers abondants en toute sorte de livres ; là, des prés académiques, jardin des péripatéticiens, sommets

« du Parnasse, portique des stoïciens. Là, on voit Aristote mesurer
« la science aussi bien que l'art, Ptolémée et Genzachar calculer par
« des figures et des nombres les apsides épicycles et excentriques des
« planètes, Paul révéler les mystères, Denis coordonner et expliquer
« sa hiérarchie, la vierge Carmenta représenter en lettres latines
« tout ce que Cadmus et les Phéniciens ont rassemblé sur la
« grammaire ¹. »

Mais ce n'est pas seulement dans les monastères que le bibliophile trouvait à se délecter ainsi. Les églises séculières lui ouvraient également leurs librairies. Notre-Dame de Paris en possédait une déjà fort belle au ^{xiii}^e siècle; elle était à la disposition de tous les étudiants pauvres. La Sainte-Chapelle, l'Hôtel-Dieu, les principaux collèges de l'Université avaient également la leur. Mais aucune ne valait celle de la maison de Sorbonne, dont les livres furent longtemps la seule richesse. Les docteurs qui faisaient partie de cette célèbre institution prirent, dès le principe, l'habitude de lui léguer ceux qu'ils avaient rassemblés, de sorte qu'au bout d'un certain nombre d'années, elle se trouva comme par enchantement propriétaire de la collection la plus complète et la plus variée, tant en littérature sacrée qu'en ouvrages profanes. La bibliothèque de la Sorbonne était ouverte dès le ^{xiii}^e siècle, non seulement aux maîtres et aux étudiants de la maison, mais même aux lettrés du dehors. Les origines de ce riche dépôt ont été établies avec autant de précision que d'autorité par M. Léopold Delisle, avec celles des divers fonds ecclésiastiques réunis, sous la Révolution, au noyau primitif du grand établissement que l'Europe nous envie ². En parcourant les pages pleines d'érudition où il les a reconstituées pièce à pièce, on est saisi d'un double sentiment d'admiration, et pour les persévérants efforts qui sont parvenus à grouper tant de richesses bibliographiques dans un temps où le livre était encore une rareté, et pour la patience du savant qui est venu à bout de démêler leur provenance primitive à travers le chaos des catalogues et des ex-libris.

Enfin, en dehors de Paris, en dehors même des églises et des collèges, l'amateur de lecture trouvait à satisfaire son goût dans certaines bibliothèques municipales, et jusque dans les petites écoles de village. Les premières n'abondaient pas; elles existaient cependant, dès le ^{xv}^e siècle, à Rouen, à Poitiers, à Saint-Lô, et sans doute dans beaucoup d'autres villes. Les secondes, bien plus répandues au moyen

1. *Philobiblion*, chap. viii.

2. *Le Cabinet des Manuscrits*, t. II.

âge qu'on ne le croit généralement, possédaient au moins un petit nombre de livres usuels, et parfois les bibliophiles y faisaient des trouvailles. « Recherchant l'amitié de chacun, dit encore celui que « nous venons de citer, nous ne néglignons point l'affection des recteurs « des écoles rurales ni celle des pédagogues des enfants grossiers, et, « quand le temps nous le permettait, entrant dans leurs jardins ou « dans leurs petits champs, nous cueillions les fleurs les plus odori- « férantes et nous arrachions les racines négligées, propres cepen- « dant aux hommes studieux, et pouvant, une fois leur goût sauvage « et ranci digéré, fortifier par leur vertu les artères pectorales de « l'éloquence. Parmi elles, nous découvrions quelquefois des choses « dignes d'être remises à neuf, et qui, habilement nettoyées, après « avoir perdu la rouille honteuse de la vétusté, méritaient de « posséder de nouveau une agréable physionomie. » Ce passage, aussi intéressant pour l'histoire de l'instruction publique que pour le sujet spécial qui nous occupe, fut écrit par Richard de Bury en 1343 au plus tard. Assurément bien des gens seront surpris de voir, à une époque aussi reculée, fonctionner les bibliothèques scolaires.

II.

Nous n'avons encore rien dit des collections particulières des princes et des seigneurs, et c'est là cependant que vinrent s'accumuler une quantité de manuscrits précieux, à partir du jour où la science laïque fit une concurrence ouverte à la science ecclésiastique. Nos rois, comme toujours, prirent l'initiative, et leur fameuse librairie, malgré son importance, conserva longtemps le caractère d'une bibliothèque privée. Charlemagne, aidé par Alcuin, en avait réuni les premiers éléments; c'était, pour l'école et l'atelier de calligraphie établis dans son palais, une ressource indispensable. Le haut rang du bibliothécaire de la cour carlovingienne indique assez l'importance de ses fonctions : il était pris parmi les chanceliers, les intendants des bâtiments royaux, et remplissait en même temps le rôle d'historiographe. Mais sa charge ne tarda pas à devenir une sinécure : les livres modèles réunis par le restaurateur de l'empire ou offerts à ses premiers successeurs furent légués en partie aux églises, et le reste disparut dans les bouleversements qui accompagnèrent la chute de leur dynastie.

Un sérieux essai fut renouvelé par saint Louis, qui fit transcrire

et placer dans la chapelle du Palais, à côté de ses trésors les plus précieux, une quantité de livres, notamment les traités des docteurs de l'Église, pour les besoins des lettrés et des religieux de son hôtel. Lui-même s'en servait souvent, soit pour contrôler les assertions des prédicateurs, qu'il écoutait avec intérêt, mais avec un judicieux esprit de critique. D'après un chroniqueur de l'ordre de saint Dominique, tous les ouvrages à l'aide desquels Vincent de Beauvais rédigea sa vaste encyclopédie (et le nombre en est grand) furent mis à sa disposition par le roi, qu'il avait peut-être aidé à composer sa collection. Celle-ci fut encore léguée, dans une pensée de piété, mais aussi de conservation, à des établissements monastiques : les Dominicains et les Cordeliers de Paris, les moines de Royaumont, les Dominicains de Compiègne se la partagèrent après la mort du propriétaire.

Le véritable fondateur de la bibliothèque royale fut Charles V. Chacun sait combien ce prince aimait les livres, et « bien le démontre », dit Christine de Pisan, par la belle assemblée de notables « livres et belle librairie qu'il avoit de tous les plus notables volumes « qui par souverains auteurs aient esté compilés, soit de la sainte « Escripture, théologie, de philosophie et de toutes sciences, moult « bien escripts et richement adornez ¹. » Cette librairie fut installée, en 1367 ou 1368, dans une des tours du château du Louvre et confiée aux soins de Gilles Malet, valet de chambre ou secrétaire du roi, qui en dressa un catalogue, parvenu heureusement jusqu'à nous. On y voit figurer, avec les Pères et les commentateurs, avec les somptueux évangélistes et les charmants livres d'heures, au nombre de plus de cinquante, la plupart des classiques latins, des historiens anciens et modernes, des poètes, des fabulistes, des chansons de geste et des romans de chevalerie. Charles V possédait aussi un fonds assez considérable de livres hébreux. Il usait avec libéralité de son trésor bibliographique, car il donna ou prêta plusieurs de ses riches manuscrits, qui furent perdus de cette façon. Toutefois son successeur en conserva la plus grande partie, et dès lors la librairie du Louvre devint un établissement permanent, dilapidé à la mort de Charles VI par suite de l'occupation anglaise, mais reconstitué peu à peu sous les princes qui suivirent.

A. LECOY DE LA MARCHE.

(La suite prochainement)

¹ A. *Faits de Charles V*, III, 12.

LA PEINTURE AUX ÉTATS-UNIS

LES GALERIES PRIVÉES.

(PREMIER ARTICLE.)



Il est assez difficile de résumer en quelques pages les documents rassemblés pendant un voyage de six mois à travers une centaine de galeries. Notre tâche, dans cette tournée, n'a pas été celle d'un dilettante qui cueille çà et là d'agréables impressions, mais celle d'un catalogueur systématique et acharné. Passer en revue deux ou trois mille toiles et faire un choix parmi elles, constituait une lourde besogne, d'autant plus que nous disposions d'un laps de temps relativement bien court; et puis, on a beau trouver presque partout un accueil cordial et une aide empressée, l'examen des galeries privées n'est pas aussi commode que celui des musées publics. Les vraies galeries éclairées par un jour d'en haut et faites exprès pour la peinture sont rares aux États-Unis, comme en Europe : la plupart du temps, les tableaux sont distribués dans toutes les pièces d'un appartement, de sorte que le métier de preneur de notes implique une intrusion dans la vie de famille des possesseurs d'œuvres d'art. La question de l'heure des repas prend une importance dont on n'a pas d'idée : en Amérique, le déjeuner a lieu vers neuf ou dix heures, le dîner vers une heure ou deux; on risque donc d'être gênant, si l'on arrive un peu trop tôt ou un peu trop tard. Après le dîner, il reste peu de temps, car les jours d'hiver sont courts. D'autre part, les tableaux sont distribués inégalement, ceux-ci près d'une large fenêtre, ceux-là dans une douce obscurité. Plus d'une fois, pour gagner quelques quarts d'heure de bonne lumière et pour voir deux collections le même jour, il nous est arrivé de ne pas dîner. Ajoutez à cela le travail d'informations nécessaire pour savoir dans chaque ville quelles sont les galeries vraiment dignes d'être visitées; puis les lettres d'introduction à obtenir; puis, très souvent, la difficulté de prendre un rendez-vous avec le propriétaire, qui ne veut montrer ses tableaux qu'à une certaine heure et par un beau soleil, qui est enchanté de faire admirer ses chefs-d'œuvre, d'en parler et d'en entendre parler, et qui s'ennuie visiblement pendant que l'on prend des notes...

Mais ces petites misères, inséparables d'un voyage d'exploration à travers le domaine de l'art, ont été largement compensées par d'agréables rencontres. Nous n'aurions jamais cru, avant de l'avoir constaté nous-même, que les États-Unis, pays encore tout jeune, fussent si riches en œuvres de peinture, particulièrement

en œuvres de l'école française. Ce n'est pas par centaines, c'est par milliers qu'on les compte. Elles sont bien loin d'avoir toutes la même valeur; mais dans la masse, il y en a de merveilleusement belles. Nous avons retrouvé là un certain nombre de chefs-d'œuvre modernes bien connus; parfois aussi, mais beaucoup plus rarement, des œuvres anciennes des écoles étrangères.

C'est ainsi qu'on nous a montré à Boston, chez M. Lebon, un *Saint Jean-Baptiste* de Salvator Rosa et chez M. Francis Brooks une charmante vierge de Sassoferrato. M. Brooks possède en outre une toile bien curieuse, attribuée à Rembrandt, dans laquelle un Mercure à genoux, vêtu d'une houppelande à manches bouffantes, présente un sac d'or à une jolie maritorne en costume du xvii^e siècle. *Danaë* (c'est sans doute le nom de la belle) essuie ses larmes avec un mouchoir, mais elle regarde du coin de l'œil le sac d'or qu'elle semble repousser de l'autre main. Un peu en arrière, à droite, une vieille servante magistralement esquissée se penche sur un bassin plein d'eau. Ce tableau porte le cachet d'une galerie royale, ce qui permet d'espérer une identification précise. Il fut vendu ou plutôt donné par-dessus le marché avec un lot de peintures, par un marchand de bric-à-brac de la rue Saint-George, en 1851. Exposé à Dresde pendant plusieurs mois, il fut examiné par des érudits allemands, parmi lesquels le directeur du musée, et ces messieurs, nous assure M. Francis Brooks, déclarèrent que c'était le pinceau de Rembrandt qui l'avait produit. Comment oserait-on révoquer en doute d'aussi imposantes autorités?... Quoi qu'il en soit, l'œuvre est des plus curieuses, avec un fond d'architectures et de verdure brunes que Rembrandt aurait approuvé. N'est-ce pas déjà beaucoup?

Nous avons trouvé aussi chez M. Hammond Russel, à Boston, un charmant portrait de M^{me} de Warrens par Largillière, très authentique, fait au moment où cette honnête dame à la fois sérieuse et folâtre était dans tout l'éclat de la jeunesse, — et même de la beauté, si le peintre n'a pas été trop complaisant. Elle a environ dix ans de plus dans le portrait qui se trouve au musée de Lausanne et qui est fort analogue à celui-ci pour la pose et le costume.

Saviez-vous que M. Pasteur a été un artiste dans sa jeunesse? On peut voir près de Boston dans la savante cité de Cambridge, chez M. Marcou, géologue français, une lithographie, signée en toutes lettres *Louis Pasteur*, qui est le portrait de M. Chappuis, aujourd'hui doyen de la Faculté de Dijon. Ce n'est pas cette lithographie, d'ailleurs intéressante, qui aurait attiré notre attention; mais à côté d'elle se trouvait le portrait au pastel, tiers de grandeur naturelle, de M. Marcou lui-même, qui fut, autrefois, le condisciple de Pasteur. Ce pastel est signé : *P. L. (sic) del^t 1842*. En ce moment-là, le portraitiste avait donc dix-huit à dix-neuf ans. Personne ne regrettera qu'il ait choisi la carrière scientifique, mais s'il l'avait voulu, il serait devenu quelqu'un parmi les peintres et, qui sait? peut-être un de ses ouvrages aurait-il été payé, à la vente Morgan, aussi cher qu'un Meyer de Brème! Ce qui est sûr, c'est que dans son portrait de M. Marcou, le ton des chairs, un peu fumeux dans les ombres, est d'une distinction et d'une unité remarquable dans les lumières, et que beaucoup de nos peintres médaillés au Salon, n'ont jamais dessiné ni modelé une bouche avec autant de justesse. Il nous semble reconnaître là les qualités de sincérité, de conscience, de volonté, que l'illustre savant a mises au service de son génie dans un autre domaine, pour la diminution des maux de l'humanité.

La première collection que nous ayons vue aux États-Unis est celle d'un Fran-

çais habitant de Boston, M. Oudinot, paysagiste remarquable qui n'est estimé à sa vraie valeur que par un petit nombre. Elle vient d'être vendue en grande partie, alors que son propriétaire se préparait à rentrer définitivement en France. On y voyait une quinzaine d'esquisses de Corot, dont trois ou quatre de premier ordre; il y avait encore un Ribot du bon coin, un Courbet bien connu, *Les Bords de la Loue*, et plusieurs Daubigny, dont un, resté à l'état d'ébauche, constitue non pas l'œuvre la plus complète du maître, mais certainement celle où il a mis le plus de verve, de puissance et d'originalité. Imaginez, si vous pouvez, un *Lever de soleil* exécuté d'un seul coup, presque d'après nature, sur une toile de cinq à six pieds de longueur, une œuvre qui dépasserait en violence d'exécution les fantaisies les plus hardies de Turner, mais qui conserverait au milieu de cette furie le respect de la nature au point de vue des formes, de la couleur et des valeurs. Si Daubigny avait terminé cette toile étonnante, il n'y aurait certainement rien ajouté et il aurait probablement retranché quelque chose à l'impression d'éblouissement qu'elle laisse après elle. Par bonheur, il n'y a pas songé. Peut-être n'a-t-il pas osé, et, en ce cas, il a eu raison.

Dans le langage courant, une collection importante est celle qui contient un grand nombre de tableaux, bons ou mauvais, de toutes les écoles, quelquefois de tous les peintres, depuis les hommes de génie jusqu'aux fabricants d'art. C'est à New-York que nous trouverons des collections importantes. Ici, à Boston, la plupart sont moins nombreuses et moins éclectiques. Un tableau nous a frappé dans la collection de M^{me} Hemenway, c'est un chef-d'œuvre de Corot. Cette grande toile s'appelle simplement : *Ville d'Avray* et l'on voit, en effet, à travers un fouillis adorablement léger de bouleaux et de saules, la silhouette à la fois sombre et aérienne de la colline bien connue, derrière laquelle s'étendent les lumineuses profondeurs d'un ciel idéal parsemé de petits nuages blancs et roses.

Un autre *Ville d'Avray*, plus petit, mais exquis, — des saules au bord de l'étang, en face de la colline, — est le joyau de la galerie de M. T. Jefferson Coolidge.

M. Sears, de Boston, possède une belle *Italienne* de Corot, les *Coquelicots* de Daubigny, la *Jeune fille cueillant des fleurs* de Courbet et une *Liseuse* d'Henner, supérieure à celle du Salon de 1883.

M. Martin Brimmer, de Boston, aime Millet depuis longtemps. Il n'a pas attendu que l'artiste devint célèbre pour lui demander plusieurs tableaux et beaucoup de dessins. Il acheta directement les *Moissonneurs* du Salon de 1833. On se rappelle ce tableau, assez important comme dimension (1^m,45 de longueur), qui a été évidemment inspiré par l'histoire de Ruth et Booz : pendant que les moissonneurs prennent leur repas de midi, sous un ciel ensoleillé, à l'ombre d'une haute meule, un paysan amène de force une pauvre fille qui a commis le crime de glaner sans permission. Millet aimait ces sortes de transpositions des scènes de la Bible dans un milieu moderne; il se servait de la Bible pour imaginer une scène, et de la vie de tous les jours pour s'inspirer dans l'exécution du sujet choisi. Tous les moyens sont bons pour faire un bel ouvrage, ou plutôt le moyen n'intéresse que l'artiste, et le résultat seul compte pour celui qui regarde le tableau. M. Martin Brimmer possède encore de Millet une *Leçon de Tricot*; des *Lavandières* dont l'une met du linge sur l'épaule de l'autre; le remarquable petit panneau (31 sur 38) des *Lapins au point du jour*, acheté à la vente Millet en 1875, et deux pastels dont un très important, la *Récolte du sarrasin*.

Les Américains disent volontiers que leur pays prépare « les musées de l'avenir ». Ils s'imaginent posséder les trois quarts de la peinture du *xix^e* siècle; au moins la majorité d'entre eux sont-ils de cet avis. S'ils exagèrent beaucoup en parlant ainsi, nous devons dire cependant qu'ils possèdent quelques-uns des ouvrages les plus remarquables de Corot, Rousseau et Troyon; qu'ils sont très riches en tableaux de Meissonier, et que la moitié, ou peu s'en faut, des chefs-d'œuvre de Millet se trouvent de l'autre côté de l'Atlantique. L'exposition des œuvres de ce maître illustre, ouverte le 9 mai, nous a permis de faire ce calcul. C'est à Boston, chez M. Peter Brooks, que se trouve la célèbre *Tondeuse* du Salon de 1861, et nous avons vu, tout près de Boston, dans la galerie si remarquable de M. Quincy A. Sh..., — à côté de plusieurs beaux Corot, d'un petit Claude Lorrain et d'une salle entière de peintures anciennes qui aurait, sans doute, mérité un examen attentif, — toute une armée d'œuvres de Millet, composée de trente pastels ou dessins et de vingt peintures à l'huile! Dans ce nombre, une petite *Tondeuse*, beaucoup moins grande que l'autre, mais peut-être encore plus belle de couleur et de modelé; un grand *Village* au-dessus d'un talus; le *Bout du hameau de Gruchy*, lieu de naissance du peintre dans la commune de Gréville; une large esquisse de la *Récolte du sarrasin*; le premier *Semeur*; une *Marine* avec terrain rocheux au premier plan, qui est tout un poème; enfin, parmi les pastels, une *Cour de ferme* au clair de lune, d'un charme inexprimable, dont le livre de Sensier a fait mention.

Nous trouverons encore beaucoup d'autres Millet sur notre route. Cette préférence des Américains n'est pas le seul résultat du hasard. Millet avait pour admirateur et ami, presque dès ses débuts, un Américain nommé Hunt, frère de l'architecte, peintre de talent et homme de goût. Nous ne voulons pas prétendre que tous les tableaux qui ont quitté Barbizon dès 1850 aient été achetés sous l'unique inspiration de Hunt : plusieurs autres amateurs peuvent avoir eu du goût en même temps que lui; mais il a eu, sans contredit, une influence prépondérante sur l'émigration d'une bonne partie de l'œuvre de Millet à travers l'Atlantique.

Des chroniqueurs parisiens ont témoigné de leur mauvaise humeur contre cet accaparement de quelques-uns de nos plus beaux ouvrages par l'Amérique. Peu s'en faut qu'ils ne considèrent ces achats, faits littéralement au poids de l'or, — cadre compris, — comme une espèce de pillage légal. La raison qu'ils donnent pour expliquer leur colère, c'est que les acheteurs de ces chefs-d'œuvre n'entendent rien à la peinture. Cette raison est-elle valable? Sommes-nous bien sûrs que, même en France, tous les possesseurs de galeries, tous sans exception, soient de parfaits connaisseurs? Et du reste, si, comme cela est certain, la moyenne du goût est beaucoup plus élevée en France qu'en Amérique, quel meilleur moyen les Américains pourraient-ils employer, pour se former le goût, que d'acheter à grands frais les chefs-d'œuvre de la peinture française?

Mais si la colère est injuste, le regret est légitime, et peut-être le cri d'alarme jeté par la presse parisienne retiendra-t-il en France quelque bel ouvrage menacé d'expatriation. Il paraît même que, dernièrement, un richissime Américain a essayé d'obtenir à un prix formidable l'*Angelus* de Millet, et que l'heureux possesseur de ce tableau a refusé nettement, voulant conserver à la France un des rares chefs-d'œuvre de Millet qui se trouvent encore dans notre pays. Si cela est, on ne saurait l'en féliciter assez hautement.

Quant aux Américains, il n'est guère logique de leur reprocher d'acheter à prix d'or la peinture française, alors qu'on se plaint, — avec grand raison, selon nous, — qu'ils aient établi sur l'entrée des œuvres d'art cet impôt de 30 0/0 qui est nuisible non seulement aux intérêts matériels des artistes européens, mais encore et surtout au développement de l'art américain.

A Philadelphie, les collections privées sont nombreuses ; quelques-unes ne contiennent que des œuvres d'artistes secondaires : nous ne les avons pas visitées, ayant assez à faire avec les plus riches en œuvres sérieuses. Chez M^{rs} Fell, beaucoup de bonnes choses, dont trois ou quatre très remarquables. De Millet, une *Femme grévillaise*, donnant à manger à des poules, debout sur la marche d'entrée de sa maison (la propre maison du peintre, que nous connaissons bien pour l'avoir habitée plusieurs années de suite pendant la saison d'été) ; l'œuvre est de premier ordre et presque identique, pour la composition, au n^o 49 de la vente Defoer. De Diaz un grand paysage, *Intérieur de forêt*, superbe d'ordonnance, qui nous avait paru un peu terne jusqu'au moment où, ayant eu l'idée d'effacer du bout des doigts la fleur bleuâtre qui couvrait le vernis, nous avons constaté que la couleur de ce tableau devenait riche et profonde. Il y a des personnes qui poussent le respect des chefs-d'œuvre au point de ne pas oser les essuyer. Cela vaut encore mieux pourtant que les récurages de domestiques ignorants.

Si remarquable que soit ce Diaz, il est bien peu de chose auprès d'un chef-d'œuvre de Corot qui s'appelle les *Nymphes de l'Aube*, et qui fait monter très haut l'importance artistique de la collection Fell. Corot est, comme la nature, toujours pareil et toujours divers : il a l'air de n'emprunter à la réalité que les vagues éléments nécessaires à la création de son rêve, et pourtant il reste, plus que personne, près de la réalité. Ici, son rêve était l'aube, et il a ouvert derrière un merveilleux bouquet d'arbres une large trouée de ciel, qui passe par toutes les nuances intermédiaires, du jaune le plus étincelant au bleu turquoise le plus fin. Pour ceux qui n'ont pas vu le tableau, et même pour ceux qui l'ont vu, la description que voilà n'est guère un signalement. C'est peut-être par compassion pour les catalogueurs futurs, que Corot a souvent mis dans ses arrangements de ciel, d'arbres, d'eau et de terrain, quelques objets plus faciles à décrire : il y a dans ce merveilleux tableau six nymphes, dont une à genoux, au premier plan, et une, vêtue d'un simple voile de gaze, tenant par la main un Amour ou un petit génie. Pourquoi cette merveille n'est-elle pas au Louvre ?

Le même jour, en sortant de notre seconde visite à cette collection, nous avons trouvé chez M. Lankanau un autre chef-d'œuvre de Corot, extraordinaire par la vérité des valeurs, un *Soleil couché*, ou plutôt non encore levé, sur un coin de lac, avec trois arbres formant une masse puissante et légère, à la fois épaisse et semée de trous « pour que les oiseaux du ciel puissent y voler ». Signe particulier, au premier plan, dans la masse de terrain ou de rochers sombres, un berger tyrolien assis jouant du pipeau.

Toujours dans la même ville de Philadelphie, la galerie de M. Gibson, une véritable galerie organisée pour qu'on puisse voir la peinture, contient plus de cent tableaux de tous pays et de tout ordre ; mais l'école française y domine, et c'est vraiment dans les galeries éclectiques de ce genre qu'on peut se rendre compte de la supériorité de notre école. Il y a chez M. Gibson, — avec quelques ouvrages de peintres italiens, ou même français, peu estimés en France dans le

monde artistique, mais assez goûtés en Amérique pour l'habileté calligraphique de la main, beaucoup de noms marquants et même d'œuvres de valeur : un beau *Chêne*, de Courbet; une très jolie promeneuse en robe jaune, du meilleur temps de Stevens, intitulée : *A la campagne*; un bon Dupré; deux Couture; une charmante *Toilette de Vénus*, qui est de beaucoup le meilleur Diaz de la collection et qui provient de la vente Morgan; un très grand et très beau *Pâturage*, de Van Marcke, cet artiste si souvent inférieur à lui-même; deux Daubigny; un Meissonier important; une *Mère italienne*, de Bonnat, belle esquisse libre et sincère; un bon Breton, la *Récolte des pommes de terre*, sans grand charme de couleur, mais plus serré de dessin et de modelé qu'à l'ordinaire; une *Nymphe*, de Henner, simple pochade d'une extrême richesse; un beau Millet, la *Rentrée du troupeau*; enfin un très beau spécimen de Troyon, le *Passage du gué*, plein de lumière et d'harmonie. Ceux qui aiment la bonne peinture ont de quoi se délecter dans cette collection.

Celle de M^{rs} Borie est moins nombreuse, mais elle contient une masse d'ouvrages intéressants. On se fatigue à énumérer les belles choses, et le lecteur se lasse encore plus vite de ces litanies admiratives. Éliminons tout ce qui est secondaire, il en restera toujours assez. Sur cinq toiles qui portent le nom et même la signature de Diaz, trois sont très médiocres, mais deux sont tout à fait remarquables : *Fontainebleau* et *Enfants et chiens dans une forêt*, d'un excellent sentiment de nature, avec une couleur riche et sobre et une rare sincérité de dessin, approchent véritablement du chef-d'œuvre. Corot est là avec un très joli *Bord de rivière* et deux autres toiles très insignifiantes. Les *Trois vaches blanches*, de Troyon, achetées à sa vente, forment une charmante harmonie; mais il faudrait louer plus longuement un Troyon de premier ordre, le *Pâturage*, où trois taureaux, une vache blanche, un petit chien aboyant, un pêcheur sortant d'une rivière, sont dans une vaste plaine, sous un ciel étonnamment gras, largement et légèrement brossé, que remplissent des masses de vapeurs blanches et grises entre lesquelles apparaissent, çà et là, des échappées d'un bleu exquis. Rousseau est représenté par trois paysages dont le plus modeste comme dimensions, — 15 cent. sur 24, — renferme tout un petit monde paisible, où quelques cabanes et quelques bouquets d'arbres font les frais de la composition. Mais l'exécution libre et savoureuse en fait une œuvre remarquable.

Passons sur Daubigny, Dupré, Decamps, dont les ouvrages contenus dans cette galerie ne sont d'ailleurs pas sans intérêt. Voici un Géricault, sinon transcendant, du moins authentique, les *Courses sur le Corso*; il n'y en a guère qu'un ou deux autres du même artiste aux États-Unis. Bonvin est un peu moins rare : nous trouvons ici une des trois ou quatre répétitions qu'il a faites de sa petite *Ecole de sœurs* et une œuvre charmante qui n'a pas plus de nom que de sujet : une femme à bonnet blanc et à tablier blanc, assise de profil devant une table sur laquelle un chat mange dans une assiette de terre commune. Ajoutez un ou deux pots vernissés, un couvercle, et c'est tout. Mais ce tout est intime et sincère, blond presque comme un Chardin. Si on avait un peu de temps, on s'arrêterait à admirer comment l'artiste, par un sentiment des valeurs très juste, a mis une singulière variété dans les blancs du bonnet, du tablier et de la nappe.

Depuis l'*Intérieur d'une chapelle*, œuvre somptueuse et sombre d'Eugène Delacroix (n^o 94 de sa vente) que nous avons vue dans la collection du D^r Angell, à

Boston, nous n'avions plus eu l'occasion de mentionner une œuvre de ce maître coloriste. Philadelphie en possède plusieurs, dont l'une, chez M. Haseltine, est la copie bien connue d'un fragment de tableau de Véronèse. Mais en rentrant chez M^{rs} Borie, nous allons en trouver quatre ! L'une, *Cheval et groom*, est secondaire, ainsi que la *Rencontre de Booz et du parent de Ruth* ; mais on retrouve la main du maître dans la *Capture de Goëtz de Berlichingen* ; et la *Chasse au lion*, sans être un de ses chefs-d'œuvre, montre une merveilleuse verve d'exécution dans les draperies, les selles d'or et le harnachement des chevaux, une grande richesse dans la couleur générale et un mouvement extraordinaire, — un peu aux dépens de la vérité ; — encore cette réserve ne concerne-t-elle pas la tête du lion, qui est superbe de vie et de férocité ; son œil brille, son muffle se tord ; c'est la vie même.

Le *Mariage dans une cathédrale*, d'Eugène Isabey, est de premier ordre dans l'œuvre de ce peintre romantique. Ce tableau et un autre Isabey de la collection Paran Stevens à New-York, qui représente *l'Attaque d'une abbaye par les Sarrasins*, peuvent être comptés non seulement parmi les chefs-d'œuvre de ce petit maître, mais parmi les conceptions les plus richement décoratives de la peinture de genre. Le premier réalise sous nos yeux, dans une vieille église gothique presque entièrement masquée par de larges tableaux, des draperies somptueuses et de superbes tapisseries, toute la pompe d'un mariage royal ou princier des premières années du xvii^e siècle. Le second est une indescriptible mêlée de chevaliers, d'hommes de pied, d'Arabes en turbans et manteaux rouges ou bleus, de femmes richement vêtues, mortes ou évanouies, ou levant au ciel leurs bras nus, et toute cette foule, y compris un Arabe à cheval, sur un large escalier qui mène à un cloître !

Et pourtant, nous donnerions sans hésiter toute cette verve, toutes ces magnificences, tous ces flamboiements, même ceux des Delacroix, pour les trois Millet moins tapageurs qui semblent dormir tout près de là, qui n'attirent pas le regard aussi impérieusement, mais qui savent le retenir captif. Dans cette modeste *Faneuse*, dans cette *Jeune paysanne qui revient de la traite*, l'une et l'autre au soleil levant, Millet a cherché à exprimer, et il y est parvenu, le mystère dans le plein air, presque dans le plein soleil. La meilleure moitié de la profonde poésie qui se dégage de ses toiles tient à sa parfaite connaissance des lois de la lumière. Il l'a montrée mieux encore dans le *Retour du laboureur*. Un paysan, assis de côté sur un cheval blanc, traînant par le licol un cheval roux, revient dans une vaste campagne que la lune pleine enveloppe silencieusement d'une lumière vaporeuse. Millet donne à cette scène insignifiante la poésie du mystère et de l'unité. Tout y est ; rien de trop, pas même les choux à haute tige, semblables à de petits arbres étalés, qui croissent au second plan. Dans le lointain, une brume légère enveloppe un troupeau avec son berger, une cabane, une haie, les collines de l'horizon. L'artiste a rarement mieux dessiné des figures d'hommes et de chevaux, mieux indiqué, mieux simplifié, — c'est-à-dire poétisé sans tricherie, — leur construction et leurs masses. C'est un de ses chefs-d'œuvre, et décidément la collection de M^{rs} Borie est une très belle collection.

Citons, pour finir, une grande et intéressante toile de Fromentin, les *Voleurs de nuit*, du Salon de 1863, vue chez M. Mac Kean, et partons pour Washington, ville délicieuse qui pourrait se passer de galeries, étant elle-même une fête des yeux. Elle en a pourtant quelques-unes : chez M. Leiter, la *Leçon de couture*, de Millet,

où les deux figures sont de grandeur naturelle; un Rousseau, où la perspective aérienne est d'une extrême délicatesse; et une curieuse aquarelle d'H. Bellangé, *Napoléon visitant les blessés*, qui n'a presque pas vieilli. Dans la collection Dwight, qui contient des paysages anglais des contemporains et des précurseurs de Turner, il faut citer un très remarquable dessin de Claude Lorrain, paysage de mer et de collines, *l'Arrivée d'Enée*. Enfin M. Hubbard possède un des sept ou huit meilleurs Corot que nous ayons vus en Amérique, dans l'éternelle donnée si simple et par cela même si difficile à décrire : un lac borné par des collines lointaines entre deux masses inégales d'arbres légers, et dans le ciel une exquise lumière matinale.

Baltimore n'est qu'à une heure de chemin de fer de Washington, que nous avons choisi momentanément comme quartier général. C'est à Baltimore que se trouve la célèbre galerie Walters. Ayant pris toutes nos mesures pour obtenir l'accès de ce lieu plein de trésors, nous partîmes un beau matin, et... le propriétaire, assez gravement indisposé, n'avait dépouillé son courrier ni la veille, ni le jour même. Oh! qu'on s'intéresse à la santé des gens, quand ils ont de belles choses à montrer! Faisant mille vœux pour son rétablissement, — car le Niagara nous attendait à bref délai, — nous employâmes notre après-midi à voir la collection de M. Robert Garret, où se trouvaient de charmants portraits de M^{me} Vigée-Lebrun, Nattier, Drouais, etc., et à admirer la façon originale dont M. Walters a arrangé la petite place située devant sa maison.

Cette place, qui est plutôt une rue courte et large, rejoint la vaste place sur laquelle une immense colonne a été élevée en l'honneur de Washington. M. Walters a mis, aux deux extrémités d'une pelouse qui a pour centre un bassin, d'un côté la reproduction en bronze du *Courage militaire*, chef-d'œuvre de Paul Dubois, et de l'autre celle d'un *Lion* de Barye, fort semblable, sinon identique à l'un de ceux du pavillon de Flore. Outre ces deux statues colossales, on voit encore plus près du bassin central quatre groupes de Barye en demi-grandeur naturelle, coulés en bronze sur les maquettes des groupes de dimension colossale *l'Ordre, la Force, la Paix, la Guerre*, qui ornent deux pavillons du nouveau Louvre.

Le lendemain, nouveau voyage à Baltimore. Cette fois, nous fûmes assez heureux pour voir la galerie : plus de cent cinquante tableaux, sans compter une cinquantaine de dessins. Trop de fleurs! disait un personnage bien connu. Trop de richesses! dirons-nous en voyant notre énumération s'allonger de plus en plus, et quelles richesses! Nous avons retrouvé là, avec une émotion mêlée de regret et d'allégresse, quelques-unes de ces œuvres qui font bondir le cœur et qu'on n'oublie plus quand on les a vues une fois en sa vie.

Parmi les Diaz, qui sont de valeur très inégale, il y a un chef-d'œuvre, *l'Orage*. Parmi les Millet, il y a le *Parc à moutons*... Parmi les Rousseau, il y a le *Givre*... Parmi les trois Corot, dont le moindre est encore une œuvre délicieuse, il y a le *Martyre de saint Sébastien*!...

Oui, le *Saint-Sébastien*, le chef-d'œuvre de Corot, sera éternellement loin de nos yeux, loin du Louvre, qui était sa place naturelle. Dans l'excellente notice qui accompagne son catalogue, M. Walters raconte les transformations et les vicissitudes de cette œuvre incomparable, que Corot a plusieurs fois reprise et remaniée dans l'espace de vingt ans, en l'améliorant toujours! Il nous apprend, chose douloureuse, que cette peinture fut offerte à l'administration des Beaux-Arts pour un prix qu'il

trouve très raisonnable. Cette offre ne donna lieu à aucuns pourparlers. Il est vrai qu'un homme bien des fois millionnaire peut trouver raisonnables certains prix destinés à effrayer un ministère, surtout au lendemain d'une guerre désastreuse. Quoi qu'il en soit, consolons-nous en pensant que si ce bel ouvrage n'est plus en France, il est au moins chez un ami sincère et chaud de l'art français, dans la galerie duquel les œuvres françaises comptent pour les trois quarts.

Nous n'avons pas encore dit un mot de New-York, qui a sa grande part de richesses. Là, beaucoup de galeries, y compris les plus grandes, sont éclectiques, un peu trop même à notre gré.

Mais ce n'est pas la règle générale. M. Dana ne possède que sept ou huit tableaux, tous de l'école française et tous très bien choisis, tels que les *Dindons* de Millet et la *Danse des amours*, beau crépuscule de Corot. M. Spencer avait fait jadis une galerie un peu mêlée, quoique déjà d'un choix assez habile; il la vendit pour refaire celle qu'il possède maintenant et qui ne contient que des peintures vraiment dignes du nom d'œuvres d'art. De toutes les galeries que nous avons visitées, ce n'est peut-être pas celle qui contient les plus beaux chefs-d'œuvre, mais c'est certainement celle où on trouve le moins d'ivraie mêlée au bon grain. Sa *Pietà* de Delacroix, analogue, non identique à la *Pietà* de la vente Beurnonville (1880) est une esquisse émouvante; son Rousseau, *Une chaumière dans le Berry* (vente Beurnonville) est une œuvre de volonté et de pénétration. Nous n'avons pas pu prendre des notes précises sur tous les tableaux de cette galerie, faute de temps et aussi parce que les tableaux sont au fond d'une boîte vitrée, selon le nouveau système, qui interdit la mesure exacte et par conséquent l'identification des tableaux, mais il faut citer une superbe petite esquisse des *Glaneuses* de Millet, en hauteur, analogue à celle de la vente Defoer, et, par-dessus tout, un Millet de la fin de la première période, une femme vue de dos sur un lit blanc, qui est un chef-d'œuvre. Millet peut-être regretta plus tard de l'avoir fait, quand on l'eut accusé d'être un « peintre de femmes nues ». Jamais pourtant il n'a montré une telle souplesse, une telle franchise d'exécution, une couleur si éclatante et si harmonieuse, des chairs si vivantes, si frémissantes, pourrait-on dire, au risque de donner une idée fausse de ce superbe tableau où l'art le plus élevé règne sans partage. En deux mots, c'est une belle esquisse de Rubens plus robuste et plus grasse d'exécution. L'éloge n'est pas mince, mais nous croyons qu'il n'a rien d'exagéré.

Chez M. Stebbins, aussi à New-York, passons rapidement devant l'*Eminence grise* et le *Molière chez Louis XIV* de Gérôme, devant un beau Troyon, peinture solide et enveloppée, devant un délicieux et solide paysage de Daubigny, devant un *Incroyable* de Detaille qui est peut-être le meilleur ouvrage de ce peintre, devant un grand Meissonnier, *Partie perdue*, et arrivons à la perle de la collection. C'est un des plus petits Meissonnier connus, et si l'on nous permettait d'en choisir un dans l'œuvre de cet artiste fécond, nous prendrions probablement ce *Coup de l'Étrier*. Il est d'ailleurs bien connu. C'est celui où un cavalier, en plein soleil, dans une rue de province tournant presque le dos au spectateur, reçoit un verre sur un plateau tenu par un jeune domestique en costume Louis XV.

Voici une collection très peu nombreuse, celle de miss Hitchcock, elle ne se compose guère que d'un tableau, mais c'est une *Madeleine* de Henner. Cet artiste opiniâtre reprend souvent un sujet déjà traité, non pour en faire une répétition quelconque, mais pour le modifier légèrement dans la composition et pour

exécuter d'une façon plus fraîche, avec une couleur plus distinguée, une figure qu'il sait maintenant par cœur. Aussi, très souvent, à l'inverse de beaucoup d'autres peintres, son second ouvrage vaut mieux que le premier. C'est le cas de sa *Madeleine*.

De la collection Darius O. Mills, qui est assez importante, nous ne retiendrons que trois beaux Meissonier : l'*Antichambre*, le *Coup de l'étrier*, avec une figure féminine de servante, chose rare dans l'œuvre de l'artiste, et l'*État-major du maréchal de Saxe*.

Chez M. Richard Lennox Kennedy, nous trouvons les *Palanquins*, charmante toile du regretté Guillaumet; chez miss Cooper, un intéressant Bastien-Lepage, *Fauvette*, et un *Soir* de Corot entre deux grandes masses d'arbres riches de feuillage, profondes, puissantes, légères, selon la formule de ce maître incomparable, avec des silhouettes qui gardent leur fermeté tout en s'évaporant, pour ainsi dire, dans l'atmosphère ambiante.

Il faudrait répéter la même chose et plus encore à propos d'un autre Corot, chez M. Cottier, vaste toile intitulée *Orphee*, qui est le poème de la lumière naissante. Quel homme, que Corot ! Plus on voit ses ouvrages, plus on acquiert la certitude que nul paysagiste n'a été aussi près de la nature. Cela montre l'inanité de ces misérables querelles qui renaissent toujours, sous une forme ou sous une autre, à propos de réalisme et d'idéalisme.

M. Davis est un éclectique dans le bon sens du mot ; il résout à sa façon les querelles d'école en mettant côte à côte ou face à face une *Baigneuse* de Millet, le *Violoncelliste* de Courbet, deux Ribot, un Rousseau, un Henner, un Manet (l'*Enfant à l'épée*), et un Degas représentant des groupes de *Danseuses* derrière les coulisses. Degas, avec les qualités d'un dessinateur de premier ordre, tombe parfois dans la bizarrerie, uniquement pour éviter la banalité. Il devrait savoir qu'un grand artiste ne peut jamais être banal. Mais le tableau de *Danseuses* que nous avons vu ici n'a rien de trop exagéré ; on y trouve le dessin large et souple, la vérité de mouvement, l'entente de la lumière et l'observation juste que Degas met dans ses œuvres toutes les fois qu'il le veut.

Nous avons cité un Isabey de la collection Paran Stevens : il faut y ajouter, parmi beaucoup d'autres choses intéressantes, un *Seigneur Louis XIII*, endormi pendant qu'il fait antichambre, par Meissonier, et une belle *Cardeuse* de Millet.

Nous n'avons pas eu de chance avec la galerie de M. W. Astor. Muni d'une carte du propriétaire, qu'un ami nous avait fait obtenir, nous nous présentâmes un peu tard, par un ciel horriblement couvert. Le galerie était sombre comme la gueule d'un four. Le majordome, en l'absence du maître, nous reçut d'un air aimable, en nous engageant à revenir par un temps plus clair. Mais mieux vaut tenir que courir. — Pouvez-vous me donner une bougie ? — Oui. — Fort bien. Et nous voilà, une bougie à la main, mesurant les tableaux avec un mètre qui ne nous quittait jamais. Un charmant *Fumeur* de Meissonier perdit peu à cet éclairage. Beaucoup d'autres tableaux étaient de vieilles connaissances du Salon ou de l'hôtel Drouot, signées Detaille, Gérôme, J. Breton, J. Lefebvre, H. Leroux, sans parler de la célèbre épopée des *Oies* de Millet. Les seuls tableaux importants qui fussent nouveaux pour nous étaient un grand *Pâturage* de Van Marcke et un Troyon, *L'Œil du maître*, qui nous ont paru fort beaux, malgré ce piteux éclairage, et un Corot, *Le Nid*, trop haut placé pour être jugé.

Bien nous prit cependant d'avoir demandé une bougie, car il nous fut impossible de revenir à cette galerie avant le jour du départ, et ce jour-là, la maison était vide ! Une servante patriarcale, nous engagea à revenir dans quelques heures, quand le majordome serait là. Revenir, quand on a à peine le temps de boucler ses malles !

Mais du moins, si nous n'avons pas mieux vu cette galerie, la faute en était-elle aux circonstances. Dans deux cas particuliers, à New-York, on nous a simplement refusé de nous laisser prendre quelques notes, malgré la précaution prise d'apporter une lettre d'introduction, — sans doute insuffisante. Mais voilà un cas de conscience à étudier : dans ces deux maisons, le domestique nous ayant fait entrer dans le salon pour attendre la réponse négative, nous avons pu voir les tableaux qu'on allait refuser de nous laisser voir. Faut-il en parler ? Prenons un moyen terme et, sans nommer les propriétaires de ces tableaux, disons que le *Four banal* et le *Greffeur* de Millet sont à New-York.

Le *Tobie* de Millet y est aussi ; nous n'avons pas pu le voir parce que le propriétaire des tableaux, M. George J. Seney, était absent, mais cette indication est sûre : elle nous a été obligeamment donnée par M. Avery, marchand de tableaux.

La galerie Belmont, de New-York, est une des plus anciennes. Elle contient un certain nombre de tableaux allemands et belges, entre autres un des meilleurs ouvrages du baron Leys, et beaucoup de tableaux français dont nous citerons seulement deux Troyon de premier ordre, une pochade ravissante de Daubigny et une *Partie d'échecs* que Meissonier considérerait, paraît-il, comme son chef-d'œuvre en tant que peinture d'intérieur, et qui justifie dans une large mesure la prédilection du maître.

E. DURAND-GRÉVILLE.

(La fin prochainement.)



LE
MOUVEMENT DES ARTS EN ALLEMAGNE

JACOPO SANSOVINO.



DANS le *Jahrbuch* (septième volume, premier cahier), M. W. Bode continue son étude sur les ouvrages de sculpture de la Renaissance italienne qui se trouvent au Musée Royal de Berlin. Nous détachons de cette étude ce qui a trait à Jacopo Sansovino.

Une exposition de tableaux et sculptures de maîtres anciens appartenant à des particuliers s'ouvrit à Berlin en 1883. Parmi les objets qui furent exposés par M. de Beckerath, se trouvait une madone en carton-pâte (*carta pasta*) dorée et peinte, dont M. W. Bode parla dans le *Jahrbuch* de 1883 et qu'il signalait comme une œuvre de la Renaissance faite sous l'influence de Michel-Ange et en même temps des vieux maîtres florentins, surtout de Donatello.

Une répétition de ce relief entra en 1884 dans les Musées royaux, et fut désigné comme un ouvrage du xvi^e siècle fait sous l'influence de Donatello.

Depuis cette époque M. Bode voyageant en Italie trouva chez un marchand d'objets d'art deux autres exemplaires du bas-relief de la collection Beckerath. L'un de ces exemplaires, quoique très endommagé, portait cette inscription encore parfaitement lisible

IACOBVS
SANSVINVS

F

La forme de l'inscription, la façon dont le nom est écrit furent pour M. Bode des garants de la véracité de l'inscription elle-même. Il fut convaincu que l'œuvre dont il s'agit était bien de Sansovino. Cette double influence se retrouve dans toute une série d'ouvrages de Jacopo Tatti, mais surtout dans ces deux reliefs.

Ces deux ouvrages sont très importants pour qui veut fixer la manière de ce maître; ils peuvent servir en outre de preuve pour attribuer avec vraisemblance à Jacopo Sansovino deux autres bas-reliefs remarquables qui se trouvent aussi dans le Musée de Berlin.

D'autres preuves, tirées de l'histoire même de Sansovino, servent à démontrer,

d'après M. Bode, que Sansovino est bien l'auteur de la sculpture de la collection Beckerath et de la répétition du Musée de Berlin.

Jacopo est né à Florence, non pas en 1477, mais en 1486, ainsi que l'ont démontré de récentes recherches. Il se forma sous l'influence des derniers grands maîtres du xv^e siècle.

Andrea Sansovino fut son maître, précisément à l'époque où il travaillait au célèbre groupe du *Baptême du Christ* pour le baptistère de Florence. Longtemps



VIERGE A L'ENFANT, PAR JACOPO SANSOVINO.

encore après, Andrea eut une grande influence sur son élève; car tous deux travaillèrent longtemps ensemble à Rome. Jacopo subit surtout l'influence très persistante de Michel-Ange, son compatriote, son aîné de dix ans, bien qu'il fût l'adversaire de Michel-Ange, qui l'avait attaqué.

Ces diverses influences, bien que fondues et réunies dans une manière qui fut propre à Sansovino, sont encore facilement reconnaissables dans les deux bas-reliefs dont il est question ici.

C'est aux maîtres du xv^e siècle que Sansovino doit son style pictural, qui le rend très supérieur à la plupart de ses contemporains, et notamment à Andrea Sansovino; c'est à eux aussi qu'il doit la conception et l'arrangement de ces deux madones.

La composition du Musée Beckerath se rapproche d'une façon évidente des bas-

reliefs de madones de l'École de Donatello, et notamment du grand et magnifique bas-relief qui se trouve au Musée du Louvre.

Les deux bas-reliefs sont peints complètement, et dans un état parfait de conservation; par cette œuvre peinte, Sansovino se rattache encore aux vieux maîtres de Florence.

L'influence d'Andrea sur Jacopo se fait sentir surtout dans les têtes des deux madones et dans leurs vêtements; l'exemple de Michel-Ange se retrouve dans l'ampleur des figures, dans cette construction puissante de corps de femmes surmontés de têtes relativement petites.

Ces influences diverses se retrouvent dès qu'on examine attentivement les ouvrages de Sansovino. Mais elle n'empêche pas que l'impression générale soit très caractérisée. Sansovino n'est pas éclectique, ce n'est pas un imitateur; il reste lui-même, et sait donner à ses études une unité qui lui est bien propre.

La Renaissance a peu d'œuvres aussi originales, et d'une aussi grande puissance, bien que les œuvres du xv^e siècle qui se rapprochent de celles-là leur soient très supérieures par la naïveté, le sérieux de l'invention, la finesse des formes très naturalistes, alors même que l'exécution révèle la main d'un artiste bien moins habile que Sansovino.

M. Bode dit qu'il n'a pas trouvé jusqu'ici un second exemplaire de la composition qui se trouve maintenant dans le Musée de Berlin; quant à la répétition, il en a vu, dans un magasin d'objets d'art, à Rome, une reproduction, dont les couleurs sont moins bien conservées. Il y en a, dit-il, une troisième chez un marchand de Venise.

Il est vraisemblable que ces deux compositions furent d'abord exécutées en marbre ou en bronze. Car, même au siècle dernier on trouve des répétitions en stuc, en glaise ou en papier-pâte d'originaux en marbre ou en bronze.

Il n'est pas impossible que ces répétitions aient été faites par l'artiste lui-même dans un but de décoration artistique. Car on raconte précisément de Jacopo qu'à l'occasion de l'entrée du pape Léon X, en 1513, il fit pour l'église San-Lorenzo, à Florence une façade en bois qu'il orna de statues et de reliefs. Bientôt après, à l'occasion de la seconde entrée du pape, il orna de la même façon la porte San-Gallo.

En l'an 1515, dit Vasari, la venue du pape Léon X à Florence fut le sujet de riches travaux de décoration. Sa Seigneurie et Julien de Médicis ordonnèrent que l'on construisit en bois des arcs de triomphe en différents endroits de la ville. Non seulement Sansovino fournit les dessins de plusieurs de ces monuments, mais encore il entreprit avec Andrea del Sarto d'exécuter en bois, pour Santa-Maria-del-Fiore, une façade temporaire ornée de statues et de bas-reliefs... Jacopo disposa une façade d'ordre corinthien en guise d'arc de triomphe. Sur un immense soubassement il éleva plusieurs rangs de colonnes, deux par deux. Les intervalles étaient occupés par des niches qui renfermaient les statues des apôtres. Au-dessus des niches étaient des sujets de l'Ancien Testament peints en bronze, dont quelques-uns se voient encore aujourd'hui dans la maison Lanfredini. Les colonnes supportaient un entablement soumis à des ressauts multipliés et surmonté d'un superbe fronton. Dans les tympans et sous les arcades, Andrea del Sarto peignit de beaux sujets en clair-obscur. L'aspect de cette façade était si majestueux que Léon X s'écria en le voyant : « Quel dommage que ce ne soit pas la véritable

façade. » Sansovino fit encore, en l'honneur de l'entrée du pape à Florence, un cheval sautant par-dessus une figure couchée, de neuf brasses de dimension. Ce groupe, placé sur un piédestal de maçonnerie, fut très admiré par le souverain pontife : aussi Sansovino en reçut-il l'accueil le plus gracieux lorsque Jacopo Salviati le mena baiser les pieds de Sa Sainteté.

Léon X, après son entrevue à Bologne avec le roi François I^{er}, étant revenu à Florence, Sansovino éleva, du côté de la porte San-Gallo, un nouvel arc de triomphe qu'il orna de statues et de peintures, et où il déploya son habileté accoutumée.

Le pape ayant ensuite résolu d'enrichir d'une façade en marbre l'église de San-Lorenzo, notre artiste, pendant que l'on attendait de Rome Raphaël et Michel-Ange, fit un dessin qui fut universellement approuvé, et d'après lequel Baccio d'Agnolo exécuta un magnifique modèle en bois. Michel-Ange ayant présenté de son côté un modèle, les deux rivaux eurent ordre de se rendre à Pietrasanta pour exploiter des marbres. Ils en trouvèrent une grande quantité, mais d'un transport extrêmement difficile. Ils perdirent un temps énorme à cette recherche, si bien que lorsqu'ils regagnèrent Florence, le pape était parti pour Rome. Ils s'empressèrent tous deux de rejoindre Sa Sainteté. Sansovino n'étant arrivé qu'au moment où le Buonarrotti était occupé à montrer son modèle à Léon X, dans la Torre Borgia, fut complètement frustré de ses espérances. Il comptait au moins être chargé d'une partie des statues, car il avait la parole du pape ; mais il ne tarda pas à s'apercevoir que le Buonarrotti voulait être seul.

Une circonstance aidera peut-être à fixer d'une façon plus précise l'époque où les deux ouvrages dont il s'agit furent exécutés. Ils viennent tous les deux de Venise. C'est aussi de Venise que proviennent les deux répétitions que M. Bode connaît de la Madone de la collection Beckerath. On peut dire qu'ils sont de l'époque où Sansovino quitta Rome pour venir s'établir à Venise, probablement de 1527.

Cette date acquiert plus de certitude, quand on compare ces ouvrages à ceux qui sont certainement de Jacopo. Dans le précieux modèle en cire du *Crucifiement* qui se trouve au Musée de South Kensington, œuvre que le jeune artiste exécuta à Rome en 1510 pour Pérugin, on trouve, lorsqu'on le compare à ces madones, le débutant qui se souvient encore, qui imite encore, mais qui observe déjà la nature avec plus d'amour.

Dans la célèbre statue de Bacchus du Bargello, qui est probablement de 1515, dans la statue de saint Jacques du dôme de Florence achevée en 1513, dans la Madone assise de San-Agostino à Rome, qui date du second séjour de Sansovino à Rome, l'artiste s'est encore bien mieux affranchi qu'ici de son maître Andrea et de ses études d'après l'antique. Malheureusement on trouve à Venise trop peu d'œuvres de Sansovino qui permettent de se convaincre, par comparaison, que les bas-reliefs dont il est question sont bien de l'époque du séjour à Venise : et pourtant l'artiste a travaillé là pendant plus de quarante ans, et il y a fait des œuvres de toutes sortes. Ce sont notamment les bas-reliefs qui manquent comme points de comparaison. Cependant un bas-relief de Madone fait par Sansovino qui se trouve sur le tombeau de Livio Podakatharos (mort en 1536), à San-Sebastiano, permet de fixer d'une façon presque certaine la date des deux compositions de Berlin. Si on les compare au bas-relief du tombeau de Livio Podakatharos on y découvre une simplicité, un calme, qui contrastent avec le mouvement emporté, l'effet exa-

géré de ce bas-relief; il faut par conséquent fixer la date de leur exécution à une époque antérieure à l'exécution du bas-relief de Venise.

Les statues de bronze de la Loggia, et notamment celle de la déesse de la Paix, s'en rapprochent davantage par la forme, par le mouvement. Dans cette statue de la déesse de la Paix les formes du corps, la tête, le costume se rapprochent beaucoup des formes du corps, de la tête, du costume de la Vierge dans le bas-relief du Musée de Berlin. On pourrait donc fixer à l'année 1540 l'exécution de ce bas-relief.

M. Bode ajoute qu'il a vu à l'église des Carmes de Venise dans le bas-côté gauche un charmant petit bas-relief en bronze représentant la Mise au tombeau. Il est très difficile, dit-il, de porter un jugement sur ce bas-relief parce qu'il est très mal éclairé. Cependant M. Bode croit y avoir reconnu la main de Jacopo Sansovino. On y sent, d'après lui, l'influence des vieux maîtres florentins, et notamment celle de Donatello, plus encore que dans les madones du Musée de Berlin. Si Sansovino est vraiment l'auteur de ce bas-relief il l'aurait exécuté tout de suite après son établissement à Venise.

Quand Waagen acquit, en 1841, pour les Musées de Berlin, la collection Pajaro à Venise, il s'y trouva un grand bas-relief de glaise peinte qui fut placé dans la section de sculpture chrétienne; ce bas-relief devait venir d'une église de Venise, où il était considéré comme l'œuvre de Jacopo Sansovino. La Vierge Marie est debout devant un siège en forme de trône; à ses côtés se trouvent saint Jacques, saint François, une sainte vêtue en religieuse (peut-être Catherine de Sienne), et une jeune martyre, qui n'a pas d'attribut particulier. Au fond on aperçoit plusieurs édifices dans le style de la Renaissance, et parmi eux le *Tempietto* de Bramante parfaitement reconnaissable. Cela indique déjà un artiste du xvi^e siècle qui connaît bien Rome. Si l'on compare ce bas-relief avec les deux madones décrites plus haut et avec les autres œuvres connues de Jacopo, le doute n'est plus possible : l'ancienne attribution est bien exacte. Le saint Jacques rappelle la statue du dôme de Florence, et l'attitude, l'expression de la Vierge Marie font penser à plusieurs statues de Madones qui sont encore à Venise.

Le mouvement de la Vierge Marie est double; il est très expressif; la tête, et le corps sont tournés chacun d'un côté opposé; il y a encore opposition entre le mouvement de la mère et celui de l'enfant. Ces particularités tiennent à l'influence de Michel-Ange qui se fait sentir de plus en plus à mesure que Jacopo travaille à Venise. Il est à remarquer aussi que les saints qui sont aux côtés de la Vierge Marie sont représentés petits et ramassés, tandis que la Vierge a cette stature élancée et cette tête petite qui sont des signes caractéristiques de la sculpture de Sansovino.

Quant au relief, cette composition rappelle beaucoup les deux grandes Madones; mais elle en diffère tout à coup par la couleur. Jacopo s'en tient ici au principe de la Renaissance, qui est d'imiter avec la glaise le marbre sans couleur, et de dorer seulement le bord des vêtements et les ornements, principe déjà admis et suivi par Alfonso Lombardi, Begarelli et d'autres sculpteurs de la première moitié du xvi^e siècle. Si on compare les deux Madones au grand bas-relief, on trouvera que les Madones sont plus puissantes; il est juste de dire que les couleurs en ont été restaurées.

Il existe un autre bas-relief de Madone en glaise dans une des parties les plus

anciennes du musée. Il fut acquis par le musée avec la collection Bartholdy. On trouve encore un reste de couleur sur les figures; le fond était peint en bleu. Tout le bas-relief était donc autrefois peint. Il est désigné dans l'ancien catalogue sous cette mention : « Femme assise avec un enfant, de l'École de Michel-Ange ». Il est certain que l'artiste a voulu représenter une madone. L'influence de Michel-Ange est très reconnaissable, mais elle n'est pas assez forte cependant pour que l'attribution à l'École de Michel-Ange soit bien exacte. Chez beaucoup d'artistes du xvi^e siècle, qui pourtant n'ont pas été en relations directes avec Michel-Ange, cette influence se fait également sentir.

Si on compare cette femme assise aux bas-reliefs de Madone en papier-pâte, on l'attribuera d'une façon presque certaine à Jacopo. Une reproduction de la femme assise, qui accompagne l'article de M. Bode, permet de faire cette comparaison.

Tous les détails du costume, les plis, ce corps qui transparaît sous les vêtements, la forme de la tête, le regard sérieux, presque triste, de la mère, se retrouvent également dans ces œuvres différentes. Les accessoires qui souvent relèvent la manière de l'artiste, sont aussi les mêmes dans les trois œuvres : on retrouve la pensée de Sansovino dans l'arrangement des cheveux ondes sur le front, dans les bords du vêtement, dans la large ceinture plate qui passe sous les seins. La justesse des proportions, la fine exécution des pieds, des mains, la parenté de l'enfant avec les figures d'enfants d'Andrea Sansovino, notamment dans ses derniers travaux à Santa-Casa de Lorette, tout cela permet d'affirmer avec vraisemblance que Sansovino exécuta ce bas-relief avant son séjour à Venise. Il faut ajouter que la collection Bartholdy a été faite presque tout entière à Florence et à Rome. Sansovino n'a pas fait d'autre bas-relief de formes aussi nobles et aussi puissantes.

Au nombre des ouvrages de sculpture acquis par Waagen pendant son voyage en Italie, en 1841 et 1842, se trouve un bas-relief de marbre, la *Chute de Phaëton*, qui fut acquis à Rome comme un ouvrage de Sansovino. Pour la composition, il semble avoir été inspiré par Michel-Ange qui a fait des esquisses pour le même sujet; deux de ces esquisses sont à Windsor et à Londres, chez M. Malcolm. L'exécution révèle plutôt un élève d'Andrea Sansovino qu'un élève de Michel-Ange. La date de cette œuvre pourra faire penser que Jacopo Tatti, élève d'Andrea, en est l'auteur. Mais le caractère et l'exécution ne permettent pas de la lui attribuer tout à fait sûrement.

Une autre partie de l'étude de M. W. Bode est consacrée à Mino da Fiesole. Nous en parlerons dans un prochain article, en même temps que d'une étude de M. H. von Tschudi sur Mino qui a paru dans le second cahier du 7^e volume du *Jahrbuch*.

AMÉDÉE PIGEON.

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITIONS D'ÉTÉ DE LA ROYAL ACADEMY ET DE LA GROSVENOR GALLERY

EST-CE avec raison que parmi ceux qui sont censés, en Angleterre, diriger l'opinion publique, bien des artistes, bien des critiques — et des plus perspicaces — sont tombés d'accord pour trouver les deux principales Expositions de ce printemps au-dessus de la moyenne ordinaire et pleines de promesses pour l'avenir? Il serait consolant de pouvoir ajouter foi à ces prédictions optimistes, et je suis moi-même loin de nier les efforts sérieux et convaincus dont témoignent plusieurs œuvres dans ces vastes réunions de toiles; mais de là à pouvoir affirmer qu'enfin la grande machine inerte se meut, qu'enfin on a réussi à provoquer un grand mouvement d'ensemble propre à conduire l'École anglaise à de solides et permanents résultats, il y a un grand pas à franchir, et, selon mon opinion, rien, hormis quelques œuvres exceptionnelles, et pour ainsi dire exotiques, ne nous autorise cette année à nourrir d'aussi hautes espérances.

L'Exposition de l'Academy est à un certain point de vue fort remarquable; la collection de portraits qu'on y voit réunie, dans lesquels brillent les meilleures qualités de MM. Orchardson, Frank Holl, Hubert et Herman Herkomer, Fildes et William Carter d'un côté, et de l'autre celles d'éminents peintres étrangers, tels que MM. Carolus-Duran, J.-S. Sargent et Fantin-Latour, fournit un appoint à tous égards digne d'étude. Il y a, dans cette branche de l'art, un progrès incontestable et croissant de notre École, un visible soin à creuser la personnalité des modèles et un souci de les rendre, — au point de vue intellectuel et psychologique, autant qu'au point de vue extérieur et purement technique, — avec une vérité aussi complète et aussi naturelle que possible. Il est bien probable que, tout comme les portraits de la seconde moitié du siècle dernier constituent à eux seuls la véritable École anglaise de l'époque, de même les meilleurs d'entre les portraits d'aujourd'hui conserveront, alors que le reste sera démodé et oublié, un éclat et une réputation mérités; qu'on y cherchera non sans raison, les qualités principales et caractéristiques de notre École. Si, quittant les deux expositions dont je vous entretiens, on eût pénétré dans une petite galerie, « The Arts Club », où se trouvaient réunis, au commencement de la saison, les essais fort intéressants d'un groupe de jeunes peintres qualifiés de révolutionnaires parce qu'ils se passionnent pour les recherches nouvelles de l'École française des vingt dernières années, on serait

à même de constater sans doute certains progrès dans la pratique matérielle de la peinture. Mais jamais nos peintres indigènes, tout amoureux qu'ils paraissent être pour le moment de l'énergie primesautière, des raffinements excentriques, des procédés hardis et neufs de certains ateliers parisiens, ne pourront sentir comme les peintres qu'ils s'efforcent de suivre, ni puiser aux mêmes sources d'inspiration. Ils ne pourront, tout au plus, que les imiter habilement, mais sans une sincérité absolue; et ce n'est pas là un progrès réel, dont les résultats pourront s'étendre et fructifier de façon à rajeunir notre École. Tout autres sont les brillants artistes américains, MM. Sargent et Alex. Harrison, qui ont prêté à cette réunion anglaise leur vigoureux appui; ceux-là, comme presque tous les peintres marquants de leur nation, ont une finesse de sensations optiques et une délicatesse de tempérament qui leur permettent d'approcher davantage des conceptions de l'art français; mais, d'autre part, ils ne peuvent réussir à s'assimiler complètement les qualités de tendresse et de poésie naturelle, qui rachètent souvent l'insuffisance de nos moyens matériels.

En ce qui concerne le grand art, la grande décoration, la grande peinture religieuse et historique, il faut avouer qu'il n'y a à constater aucun progrès sensible. Le président de l'Academy, sir F. Leighton, montre les ressources de son talent si connu dans deux échantillons fort importants du style quasi-classique qui lui est propre : ce sont *Héro attendant Léandre*, et la *Jalousie de la sorcière Simœtha*. Ces toiles se distinguent, comme tout ce que produit le maître, par la recherche de la forme sculpturale, par une espèce d'enthousiasme à froid, qui ne remplace que très imparfaitement la vraie chaleur du sentiment, la véritable entente du grand style appuyé sur une étude intime de la nature. Sa figure de Héro est une conception qui ne manque, ni d'une certaine dignité, ni d'un certain aspect tragique; mais elle laissera le spectateur assez froid, parce qu'elle est de pure convention, et n'est même pas une représentation idéalisée de la vérité.

M. Alma-Tadéma ne réussit pas davantage à nous émouvoir avec l'admirable tableau de genre classique dans lequel il s'est efforcé de représenter une bande de Ménades — ou Thyades comme il appelle — qui, s'étant égarées dans la ville ennemie d'Amphissa, se sont endormies, après un accès de délire, au milieu de la place publique. Là les matrones de l'endroit, prises de pitié pour les possédées de Dionysios, sont venues les protéger contre l'insulte et les secourir, avant de les renvoyer dans leur pays. Dans ces groupes, ou plutôt cette chaîne habilement construite, de Bacchantes moitié réveillées, moitié assoupies encore, il y aurait bien des beautés à signaler : modelé exquis de ces têtes blondes, trop fraîches et trop reposées pour celles des terribles prêtresses que le souffle de leur divinité a momentanément abandonnées; harmonie générale dans le désordre savant des attitudes diverses. Mais le côté humain du sujet n'a été qu'imparfaitement compris; le contraste qu'on aurait pu rendre saisissant et dramatique entre les matrones d'Amphissa, pures et calmes dans l'expression de leur pitié, et les Ménades portant encore sur leurs traits l'empreinte de leur tragique désordre, est à peine indiqué. Nous n'avons devant les yeux qu'un remarquable tableau de genre, auquel l'incident choisi par le peintre sert de prétexte.

M. Armitage envoie une grande décoration murale d'aspect sévère, de sentiment austère, *Saint François d'Assise devant le Pape Innocent III*; l'honorable J. Collier une *Sorcière*, classique et belle dans sa nudité expressive, quoique les lueurs des

flammes reflétées sur son jeune corps ne soient pas rendues d'une façon très réussie. Un jeune peintre, M. Solomon, le même dont la *Cassandre enlevée* est actuellement au Salon de Paris, expose une grande toile représentant *Samson fait prisonnier en présence de Dalila*, dans laquelle on pourrait signaler bien des faiblesses, bien des défauts d'exécution, mais qui frappe cependant, par l'originalité du point de vue, par la vigueur dramatique dont le jeune peintre a rajeuni un sujet trop connu. Je voudrais passer en silence un tableau énorme et prétentieux de M. Goodall, le *Christ et la femme adultère*; l'œuvre est absolument vide et dépourvue de signification. M. Waterhouse est un de nos jeunes peintres dont la vive imagination et la science déjà solide justifient les espérances les mieux fondées. Si avec sa *Marianne condamnée quittant la présence du roi Hérode*, il n'a pas réussi plus complètement que M. Tadéma, qui est en quelque sorte son chef de file, à sortir du tableau de genre classique, pour entrer dans le domaine du grand art historique, son œuvre a des qualités incontestables de sentiment et d'exécution. La reine Marianne est fort belle et d'une dignité touchante; entièrement vêtue de blanc et ses grands cheveux noirs épars, elle descend lentement les marches d'un escalier de marbre, lançant à Hérode encore hésitant un dernier regard fier et suppliant. Les autres personnages n'ont malheureusement pas la valeur de cette figure.

Certes, on doit quelques égards aux réputations consacrées, aux personnalités artistiques dont le renom est assuré par une série non interrompue de succès; cependant il est difficile de parler avec une froide mesure du tableau principal envoyé cette année par sir J.-E. Millais et intitulé *Miséricorde (Saint-Barthélemy, 1572)*, sorte de pendant au tableau justement célèbre de sa jeunesse, le *Huguenot*. C'est une scène mélodramatique, sans la vigueur du mélodrame. Le peintre a voulu représenter un seigneur catholique retenu par une religieuse à genoux, tandis qu'un moine, dont le geste de convention n'est rien moins que tragique, lui fait signe de le suivre. Rien n'égale la banalité, — disons-le — la vulgarité de cette œuvre, dont l'exécution décèle toujours cependant une main expérimentée; il est à regretter qu'un maître de la valeur et de la réputation de sir J.-E. Millais n'ait pas hésité à envoyer à l'Academy une œuvre d'une portée aussi faible. Une étude de petite fille, *Lilacs*, et une autre d'une jeune femme avec une petite fille, *The Nest*, montrent le peintre sous un aspect plus connu et infiniment plus agréable.

Quant à M. Orchardson, qui est incontestablement l'un des soutiens de notre École, on ne peut dire qu'il ait absolument atteint le même degré d'excellence qui fit de ses œuvres des deux années précédentes les plus marquantes de l'Exposition. Sa toile, intitulée le *Premier nuage*, est une redite inspirée par le succès que remportèrent ses représentations précédentes de malentendus conjugaux entre époux d'âge inégal. L'interprétation du sujet, le moment choisi, cette fois-ci, pour illustrer la sourde lutte de volontés à laquelle donne lieu le mariage de raison, sont cependant tout autres. L'époux déconfit, point vieux mais d'âge mûr cependant, se tient debout sur l'âtre abandonné dans une pièce brillamment éclairée, tandis que sa jeune épouse va disparaître dans la pénombre d'un salon intérieur plus sombre. La composition, la conception générale, sont défectueuses, puisque le personnage principal ne ressort pas suffisamment de son entourage de meubles et d'objets divers, et que sa fine nuance d'expression, qui est d'une importance capitale pour le tableau, se perd trop dans la surcharge de l'ensemble. Ce qu'il y a surtout de remarquable dans cette œuvre, c'est l'agencement des deux lumières, l'exécution un

peu maniérée mais exquise des accessoires ; le coloris, trop uniforme par suite de l'emploi unique des tons roux, fait à distance l'effet d'un accord monochrome de nuance ambrée. Le même peintre envoie aussi un fort beau portrait *M^{re} Joseph*, d'une habileté d'exécution consommée en même temps que discrète, d'une dignité un peu mélancolique, qui n'a cependant rien de la fausse idéalité.

M. J.-S. Sargent, dont le talent, fait de recherche et de sincérité confine souvent à l'excentrique, n'est pas de nature, à première vue, à devoir conquérir chez nous les suffrages, a cependant remporté cette année un succès éclatant avec deux toiles très remarquables. On dirait qu'après une période d'hésitation, il est rentré en pleine possession de lui-même, ayant acquis en plus une certaine largeur de style, une manière de voir plus calme, plus juste, et non moins personnelle qu'autrefois.

La première de ces toiles, intitulée *Carnation, lily, lily, rose*, est une étude de lumières diverses sur un sujet de fantaisie, en même temps poétique et moderne. C'est à l'approche du soir, un joli coin touffu de jardin dans la campagne anglaise. Nous voyons au milieu d'un fouillis d'œillets rouges et rosés aux feuilles d'un vert argenté, au milieu de touffes de roses, de hautes tiges de lis aux feuillages d'un vert plus accentué, deux toutes jeunes filles, enfants encore, qui le plus sérieusement du monde s'occupent à allumer de grosses lanternes japonaises, dont les reflets vivement colorés luttent avec la lumière du crépuscule. Cette complication de recherches, dont aucune n'affirme une importance prépondérante, ce combat de lumières et de couleurs, embarrassent d'abord quelque peu l'œil, et nuisent à la première impression générale ; mais peu à peu l'idée de l'artiste, sa conception en même temps hardie et émue se révèle et nous charme. C'est surtout dans ces deux ravissants types de jeunes filles qu'il déploie une tendresse à laquelle il ne nous a point accoutumés. Elles mériteraient peut-être de dominer plus complètement les autres éléments du tableau, dont l'exécution est, du reste, comme on pouvait s'y attendre, remarquable de tous points. Plus complète encore est la valeur du portrait de *M^{re} William Playfair*, montrant sur un fond lie de vin une dame de proportions majestueuses, vêtue de satin d'un blanc jaunâtre, et drapée dans un manteau de velours vert-bouteille bordé de fourrures noires. Le peintre a su donner à son modèle une intensité de vie physique, un charme même — né de franchise et de bonne humeur — qui en font une de ses œuvres les plus vraies et les plus entièrement satisfaisantes. La virtuosité de l'artiste s'affirme dans la remarquable adresse avec laquelle la tête et les formes sont éclairées, par la façon ingénieuse avec laquelle le clair-obscur intervient, pour vaincre certaines difficultés inhérentes au sujet, et, à un degré moindre, dans le coloris, plutôt nouveau et piquant que véritablement transparent et harmonieux.

M. Carolus-Duran est représenté à Londres par trois œuvres, dont un portrait d'homme assez banal, une fort jolie esquisse représentant *M^{lle} Carolus-Duran*, et le brillant portrait en pied de la *Vicomtesse de Greffulhe*, qui n'a pas encore été, que je sache, exposé à Paris. Ce dernier est superbe de facture, et remarquable surtout par les tons merveilleusement vibrants de la robe de satin gris et rose que rehausse encore un superbe fond grenat. L'artiste français a rendu la délicate beauté de *M^{me} de Greffulhe* avec plus de distinction qu'il ne daigne en accorder généralement aux élégantes mondaines qui posent devant lui, mais sans complètement réussir à exprimer le charme individuel et la personnalité de son modèle.

M. Fantin-Latour, fidèle à la Royal Academy, où il trouve toujours des admi-

rateurs, envoie un simple et grave portrait d'homme, et une exquise nature morte, — tout simplement quelques grappes de raisin blanc dans un panier d'osier se détachant sur un fond gris. Il serait difficile de se figurer quel délicieux ensemble et quelle harmonie sobre, et pour ainsi dire intime, le peintre a su construire avec ces éléments si simples.

M. Herkomer, soucieux de poursuivre le succès qu'il a obtenu l'année dernière avec sa *Dame en blanc*, envoie cette année le portrait un peu fantaisiste d'une jeune et belle femme vêtue de noir, à moitié drapée dans une fourrure grise, et vue sur un fond d'un gris foncé frisant le noir. Une exécution, une couleur quelque peu ternes et manquant de vibration, une conception d'un idéalisme légèrement prétentieux, nuisent quelque peu à l'effet que devrait produire cette belle et sincère peinture. On devine aisément cependant combien il est plus difficile d'exprimer le mouvement de la pensée sous un front féminin jeune et uni, de rendre le caractère intime d'un ensemble de traits purs et sculpturaux, que de faire ressortir la personnalité d'une figure sur les rides de laquelle le temps et l'expérience de la vie ont laissé leur empreinte. Dire que M. Herkomer a réussi à résoudre ce problème est convenir qu'il a mérité à un haut point notre admiration.

Je voudrais pouvoir aussi accorder quelques mots, si l'espace ne me manquait, à toute une série de portraits intéressants, tels que le *Lord Richard Grosvenor*, de M. Holl, la *M^{re} Luke Fildes*, de M. Luke Fildes, le remarquable portrait de M. Herkomer, par son cousin M. Herman Herkomer, et une autre « Femme en blanc », portrait très fin et d'une élégance de bon aloi, de *M^{rs} Pickersgill Cunliffe*, par M. William Carter.

Parmi les paysages, j'admire surtout ceux de quelques rares peintres, qui, ayant abandonné le genre photographique si admiré naguère en Angleterre et si entièrement dépourvu de poésie et de charme d'exécution, cherchent à voir plus grand, à recevoir de la nature et à rendre des impressions plus complètes et plus homogènes. Je citerai, entre les meilleurs, ceux de MM. Mark Fisher, Alfred Parsons et East, et une superbe marine, scintillante de soleil, pleine d'air et de mouvement, que nous devons à M. Henry Moore.

Dans les salles consacrées à la sculpture il n'y a cette année que fort peu de choses à signaler. M. Boehm envoie un important groupe en marbre, *Jeune taureau et bœuf*, où il a évidemment voulu reproduire le bœuf classique, tel qu'on le voit sur les médailles de la Grande Grèce. Ce qui manque presque entièrement à l'œuvre c'est le contraste si nécessaire entre la force brute de la bête et l'énergie plus noble et mieux dirigée de l'homme; et c'est là ce qui aurait dû être la raison d'être principale du groupe. M. Alfred Gilbert, chef de la petite école des novateurs qui visent à reproduire le réalisme et les qualités décoratives de l'École florentine du xv^e siècle, est représenté par un fort joli médaillon en bronze, dont le sujet est une illustration du vers d'Horace :

Post equitem sedet atra cura...

On y voit un cavalier, dont l'accoutrement et les traits rappellent de trop près le *Colleoni* de Verrocchio, quoique nous ayons ici le mouvement violent au lieu de l'immobilité. Il est attiré en avant par une femme demi-nue symbolisant le Plaisir, et retenu par une figure voilée, le Souci, qui s'est cramponnée à la croupe de son cheval. Les lignes de l'ensemble sont trop confuses, trop enchevêtrées,

vu l'exiguïté du cadre, et au point de vue décoratif l'œuvre en souffre considérablement. Un autre sculpteur de la même école, M. Onslow Ford, envoie une figure nue, la *Paix*, d'un effet agréable et décoratif, mais que dépare la lutte entre le naturalisme, trop évident dans le détail, et l'idéalisme auquel l'artiste a évidemment visé dans l'ensemble.

A la Grosvenor Gallery nous retrouvons deux membres de l'Academy, qui oubliés, cependant, des obligations qui leur incombaient en leur qualité d'Immortels, n'ont point exposé chez eux.

En parlant de M. Watts, il n'est guère plus possible, hélas ! de dissimuler que les réalisations du peintre ne sont plus à la hauteur des admirables conceptions du poète ; la main, qui ne fut jamais très sûre d'elle-même, ne sert plus le vaillant et noble artiste, dont les sensations sont toujours aussi vives et le cœur plein de flamme. Son unique toile exposée est un *Jugement de Paris*, sujet devenu un des lieux communs de la peinture, mais que le génie de l'artiste est encore parvenu à rajeunir. Le spectateur, qui cette fois remplace le berger Paris invisible, voit devant lui les trois déesses qui, les pieds encore à demi enveloppés de nuages, sont descendues sur un pic élevé du mont Ida et se révèlent fières et nobles à ses yeux, sans cette pudeur craintive qui ne sied qu'aux mortels. Ce ne sont plus des divinités faites femmes et se parant des grâces terrestres, mais bien plutôt la Majesté, la Sagesse, la Grâce incarnées, qui se disputent la suprématie. Le mythe ainsi conçu prend un caractère auguste qui est bien en conformité avec les meilleures traditions de l'art grec ; il se dépouille de l'élément purement humain, et pour ainsi dire sexuel, qui a peut-être trop exclusivement attiré les peintres, et se montre sous un aspect idéalisé et plus essentiellement vrai.

M. Burne-Jones est représenté par trois toiles, dont la principale est une idylle, le *Jardin du dieu Pan*, souvenir plutôt de Jean Bellin et de Giorgione, que des Écoles de Florence et de Padoue qu'en général il affectionne. Un petit sylvain, un tantinet « pessimiste » et trop moderne de sentiment, pour un dieu arcadien de l'âge d'or, est assis sur un monticule, dans un paysage boisé ; il joue de la double flûte tandis qu'un couple de jeunes amoureux nus l'écoutent avec ravissement, à moitié couchés sur l'herbe touffue. Certes le site est beau, la conception délicate et poétique, mais, même en admettant le point de vue étrange du peintre et son parti pris persistant d'archaïsme, nous n'y retrouvons point l'élan de conviction des beaux jours du maître, bien qu'au point de vue du dessin, sinon de la couleur, il soit toujours en progrès. Il ne faudrait pas cependant que son talent quintessencié et unique dans son genre tombât trop visiblement dans la recherche laborieuse de l'étrange et de l'excentrique ; car nous aurions alors à regretter amèrement son entrée à la Royal Academy et son acceptation d'une position en quelque sorte fautive pour lui et nuisible à l'essor de son imagination. Une autre toile, *Persée montrant à Andromède dans l'eau d'un puits l'image réfléchie de la tête de Méduse*, témoigne, il faut en convenir, de visibles défaillances. Plus réussi est un portrait de jeune fille, *Miss Burnes-Jones*, dont émane un charme subtil de conception et de couleur, mais qui est inutilement déparé par ces excentricités voulues de modelé et de dessin, si chères au chef des pré-raphaélites et dont il n'a jamais voulu complètement se défaire. Cette rêveuse personne, vue dans une pénombre lumineuse dont les tons verdâtres se marient agréablement aux étranges bleus sombres

de sa robe montante et de ses beaux yeux, vous touche comme une poétique vision. Mais l'artiste sait mieux que nous que ce n'est pas ainsi qu'une figure humaine se dessine et se modèle, et que l'ensemble d'une physionomie ne peut se saisir complètement quand certaines parties en sont ainsi dénaturées. Aucun des prototypes adorés du maître, ni Botticelli, ni encore moins le sévère Mantegna n'ont songé à comprendre ainsi le portrait; ils savaient plutôt concilier un réalisme absolu de lignes et de contours avec une grandeur née de la compréhension d'une personnalité prise dans son aspect le plus caractérisé et en même temps le plus essentiellement vrai.

Parmi les imitateurs du chef d'école, M. Strudwick a atteint, dans son joli *Conte d'amour*, à un réel degré de l'élégance, avec l'obligatoire affectation d'archaïsme.

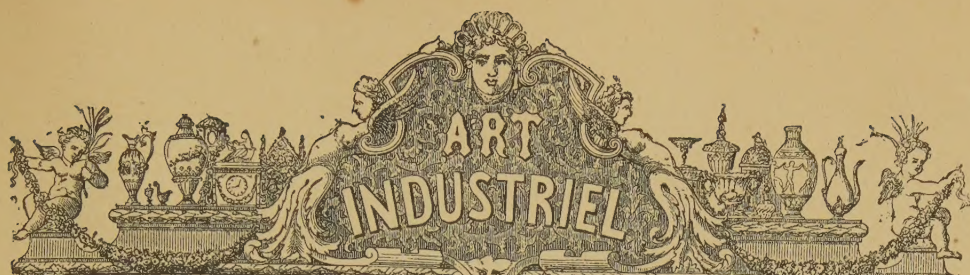
Dans son tableau en longueur, les *Chariots des Heures*, — représentation allégorique d'une sorte de course de chars surnaturelle se profilant sur un ciel embrasé —, M. Walter Crane, qui en général réussit plutôt dans les œuvres de décoration pure que dans les fantaisies où l'imagination tient une place prépondérante, a cette fois révélé un véritable sentiment poétique, avec un accent énergique qu'il ne lui a pas été souvent donné d'atteindre.

Parmi les paysages, ce sont les subtiles et fortes impressions de M. Reid, une admirable composition de lignes un peu sèches de M. Alfred Parsons, les poétiques vues des montagnes et des côtes de l'Italie dues à la main de M. Costa, et surtout une admirable pastorale de M. Mark Fisher, qui m'ont attiré. Cette dernière œuvre, qui rappelle quelque peu les paysages peuplés de bétail de Troyon, a pour sujet tout simple un grand sentier, bordé d'arbres à moitié dégarnis et vu sous un ciel d'automne, dans la lumière du soir; au premier plan un troupeau de vaches s'avance vers le spectateur et rencontre un berger et son chien qui marchent en sens contraire : c'est d'une facture, d'un dessin consommés, et les jolis tons crépusculaires dont se couvrent le ciel et la terre, sont rendus avec une délicatesse et une vérité qui charment les yeux. Parmi les portraits, je signalerai un beau et touchant *Professor Fawcett*, de M. Herkomer, le *Lord Pembroke*, de M. Richmond, et le *Lord Esher*, de sir J.-E. Millais. Dans ce dernier tableau, le peu d'intérêt du sujet, la banalité de la conception, sont rachetés par des qualités magistrales d'exécution; la grande robe de soie noire agrémentée de passementeries d'or que porte le personnage, en sa qualité de juge d'appel, est étonnamment rendue.

Fort digne d'attention est un essai de sculpture polychrome par M. Burne-Jones. C'est une grande dalle funéraire délicatement sculptée en bas-relief, recouverte de dorures et de couleurs brillantes finement combinées, ayant comme principal ornement un énorme paon en tons plats quasi naturels. Comme œuvre décorative cela est nouveau et fort ingénieux, mais d'un goût discutable, si l'on songe à quel usage est destinée cette pierre émaillée, qui ressemble si peu à une pierre tombale.

CLAUDE PHILLIPS.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.



FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, PARIS

Spécialité

de Tapisseries et d'étoffes anciennes.

ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE et C^{ie},

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exp. de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales
villes de France et de l'étranger.

BIBLIOTHEQUES

EXPERTISES. — VENTE AUX ENCHÈRES

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

ADOLPHE LABITTE

Libraire de la Bibliothèque nationale.

4, rue de Lille, 4

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE
ET GRAYURE

RAPILLY, 55 bis, quai des Grands-Augustins

Catalogue en distribution

AUTOGRAPHES et MANUSCRITS

ÉTIENNE CHARAVAY

Archiviste-Paléographe, 4, rue de Furstenberg

Achats de lettres autographes, ventes publi-
ques, expertises, certificats d'authenticité.
Publication de la *Revue des Documents his-
toriques* et de l'*Amateur d'autographes*.

RELIURE DORURE

ALFRED BOUDIER

Relieur de la Gazette

Paris, 12, rue Suger
(Près la Fontaine Saint-Michel)

Reliure de luxe et d'amateur
de musique et d'albums
de gravures

HENRY DASSON *

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES
D'ART

106, rue Vieille-du-Temple.

HARO Frères

PEINTRES-EXPERTS

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte.

ORNEMENTS D'ÉGLISE

BIAIS AINÉ

74, RUE BONAPARTE, 74. — PARIS

Chasublerie.

Broderies d'art.

Tentures, etc.

Ameublement d'église.

Orfèvrerie,

Bronzes, etc.

TRAVAUX D'ART SUR DESSINS SPÉCIAUX

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transport
d'objets d'art et de curiosité.

5, rue de la Terrasse

(Boulevard Malesherbes.)

LIBRAIRIE

AUGUSTE FONTAINE

35, 36, 37, passage des Panoramas,

A PARIS

MAISON SPÉCIALE

POUR LIVRES RARES ET CURIEUX

Envoi des Catalogues sur demande

OBJETS D'ART

CHINE—JAPON

S. BING

19, RUE CHAUCHAT, — 19, RUE DE LA PAIX

13, RUE BLEUE

HENRI STETTINER

ACHAT ET VENTE

D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ,
ANTIQUITÉS ET TAPISSERIES

7, rue Saint-Georges.

29^e ANNÉE. — 1887

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1^{er} janvier ou 1^{er} juillet.

FRANCE

Paris Un an, 50 fr.; six mois, 25 fr.
Départements — 54 fr.; — 27 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale. . — 58 fr. — 29 fr.

PRIX DU DERNIER VOLUME : 30 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 400 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). Épuisé.
Deuxième période (1869-86), seize années 850 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1886-1887

RAPHAËL ET LA FARNÉSINE

Par Charles BIGOT

Avec 15 gravures hors texte, dont 13 eaux-fortes de T. DE MARE

Un volume in-4° tiré sur fort vélin des papeteries du Marais.

Prix : 40 fr. — Pour les abonnés, 20 fr.; *franco* en province, 25 fr.

Ajouter 5 fr. pour avoir un exemplaire relié.

Il a été tiré de cet ouvrage 75 exemplaires numérotés sur papier Whatman, avec gravures avant la lettre, au prix de 75 fr.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : *L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange*; *Album d'eaux-fortes de Jules Jacquemart*; les *Dessins de maîtres anciens* et *Album de la Gazette des Beaux-Arts* (4^e série).

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

à l'Administrateur-gérant de la *Gazette des Beaux-Arts*

RUE FAVART, 8, PARIS